304.203

33/1991

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

EDITOR

†G. TOLNAI

EDITORIAL BOARD

M. CZINE, T. GORILOVICS, E. HALÁSZ, K. KULIN,
P. NAGY, E. TÖRÖK

VOLUME 33 NUMBERS 1—4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1991

ACTA LITT. HUNG.

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE
A QUARTERLY OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

EDITOR

†TOLNAI GÁBOR

MANAGING EDITOR

KULIN KATALIN

Acta Litteraria publishes original studies on the history of Hungarian and European literature and the contacts between them over the centuries. It assesses the standing of Hungarian poets and writers in world literature and features a permanent section on Central East European literature, a chronicle of recent literary research and of colloquia, and a book review section.

Acta Litteraria is published quarterly by

AKADÉMIAI KIADÓ

Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 19—35.

Manuscripts and editional correspondence should be addressed to the Managing Editor:

Kulin Katalin
Eötvös Loránd Tudományegyetem
1364 Budapest, P.O. Box 107

Subscription information

Orders should be addressed to

AKADÉMIAI KIADÓ

H-1519 Budapest, P.O. Box 245

© Akadémiai Kiadó, Budapest

CONTENTS

Gergye, L.: The Reanaissance Sonnet and its Disintegration 3

Élthes, Á.: La composition du temps racinien 23

Klemm, L.: Heinrich von Kleist: Michael Kohlhaas. Maximalismus des Ausdrucks und biblische Bezüge 37

Sarbu, A.: The Reality of appearances: Nathaniel Hawthorne 47

Egri, P.: Axiology and Romanticism: Shelley and Turner 91

Scholz, L.: Realidad e irrealidad en Tantas veces Pedro de Alfredo Bryce Echenique 175

Márth, H.: Lectura lineal de la novela "Compadre Lobo" 187

Kulin, K.: El camino aparte de Manuel Puig 227

Debreczeni, A.: "Naturalism" in the Late-18th-Century Hungarian Literature 317

Erdődy, E.: Symbolic Transsubstantiation and Autobiographical References in Iván Mándy's Short Stories 335

Csűrös, M.: Impact of Horrors on Life. István Szilágyi: Thicket of Antlers 351

Nyilasy, B.: Social Spirit of Words 359

East and Central European Literature

Takács, F.: Jonathan Swift and Milan Kundera: A Satirical Tradition 379

Notes and comments

Kakucska, M.: Péter Bod, Faustus Verancsics. Vives y Hungría 397

Bibliography

D. Zöldhelyi, Zs.: Turgenev's Prose-Poems. Birth of a New Genre (Hetési, I.) — Hima, G.: Kosztolányi és az egzisztenciális regény (Kosztolányi and the Existential Novel) (Papp, Á. K.) — Kókay, Gy.: Geschichte des Buchhandels in Ungarn (Hopp, L.) — Holly, E. E.: Die Weltbühne 1918-1933 (Szász, F.) — Levitan, L. S. - Zilevich, L. M.: Suzhet v khudojestvennoi sisteme literaturnovo proisvedenia (Subject in the Artistic System of Literary Works) (Lieber, L.) — Erdei, K.: On the Way to Himself: Meditation in the 17th Century. Function Analytic Description of a Genre (Tüskés, G.) 423

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 3-21 (1991)

THE RENAISSANCE SONNET AND ITS DISINTEGRATION

László Gergye

Budapest

The golden age of English Renaissance literature fell in the reign of Elizabeth the First. This was the period when the English sonnet flourished. It was introduced by Wyatt, whose sonnets were followed by such great sonneteers as Surrey, Raleigh, Drayton, Sidney, Spenser, Shakespeare. As a sonnet is a poem with formal patterns, which is highly responsive to the most subtle changes, in the first part of my essay I will concentrate on the development of the formal patterns of Elizabethan sonnet sequences, mainly on Edmund Spenser's Amoretti.

As I have mentioned, it was Wyatt who called the English sonnet into existence. He gave a new shape to the Petrarchan sonnet and introduced the tropes and images of Italian origin into English poetry. The 14 lines of the Petrarchan sonnet were broken up into a 4-4-3-3 sequence. In contrast, Wyatt and Surrey developed the English sonnet by division into 4-4-4-2 lines. As W. Nelson writes: "Surrey's usual practice further obscured the crucial division between eight and six, the first twelve lines becoming three cross-rhymed quatrains and the concluding couplet a thing apart."[1] Sidney followed in Wyatt's path. He "regularly rhymes the octave as a unit, distinguishing it from the sestet, and he rarely makes a syntactic division between the last two lines and the rest of the poem."[2]

The Spenserian sonnet basically resembles the sonnet structure characteristic of Shakespeare and Surrey. Spenser links Surrey's three quatrains together with common rhymes (abab / bcbc / cdcd), so creating a unit sharply distinguished from the independently rhymes couplet.

The Renaissance love of harmony and of proportionally balanced, symmetrical beauty is present in the Amoretti, Spenser's sonnet cycles, published in 1595. The Renaissance tendency of Spenserian art is more or less accepted. Selincourt points out the Renaissance character of his synthesis, Patridge notes the Renaissance features of his language, Ellrodt, analysing Spenserian Neo-Platonism comes to the same conclusion. In addition, Kermode's analyses are also based upon the same principle.[3] Alastair

Akadémiai Kiadó, Budapest

Fowler's opinion represents an uncommon exception. "As a representative example of literary mannerism, let us take Spenser's Faerie Queen."[4] As regards the Amoretti, Nelson, Kellog, Dunlop, McNair and Gibbs agree that it belongs to Renaissance sonnet sequences.[5] Writing about the first sonnet, Mirollo notes:

> Although Spenser is not usually discussed in the context of mannerism, and need not be, we should remember that, as Mario Praz pointed out some time ago, that the basic conceit of this poem came from the mannered Petrarchist Tebaldeo. And the reader may recall, too, that Andrea del Sarto, Bronzino, and other painters had popularized the portrait motif of a lady reading a volume of Petrarch's love poems. If nothing else, there is a mannerist context for Spenser's initial and governing sonnet of the sequence.[6]

The scarcely mentioned Amoretti XXX being a good illustration of the completely symmetrical, proportional and tightly balanced construction of the Renaissance sonnet.

> My loue is lyke to yse and, I to fyre;
> how comes it then that this her cold so great
> Is not dissolu'd through my so hot desyre,
> but harder growes the more I her intreat?
>
> Or how comes it that my exceeding heat
> is not delayd by her hart frosen cold:
> but that I burne much more in boyling sweat,
> and feele my flames augmented manifold?
>
> What more miraculous thing may be told
> that fire which all thing melts, should harden yse:
> and yse which is congeald with sencelesse cold,
> should kindle fyre by wonderfull deuyse?
>
> Such is the powre of loue in gentle mind,
> that it can alter all the course of kynd.[7]

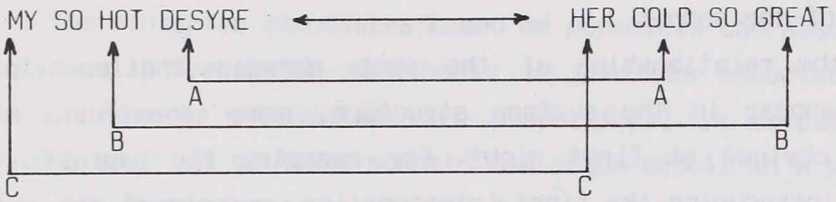
The poem is based on the conventional variations of contrast of a single Petrarchan commonplace,[8] present in Spenser's other sonnets as well as in Wyatt's poetry.[9] The appeal of the poem lies rather in the elaboration of the rhetorical and grammatical figures than in the uncommon images, and associations in the mind.

The rough structural scheme of the sonnet is already perceivable on the syntactic level. The three interrogative sentences, which make up two quatrains of the octave and one quatrain of the sestet, and the affirmative sentence of the couplet answering these questions, themselves

offer the possibility of a 4-4-4-2 division. However, this is only the bare bones of the scheme. The characteristic features of the poem can only be revealed as a result of a precise analysis of the grammatical and rhetorical figures. This is the way that Patridge and Rubel chose to analyse poetic language by rhetorical figures.[10]

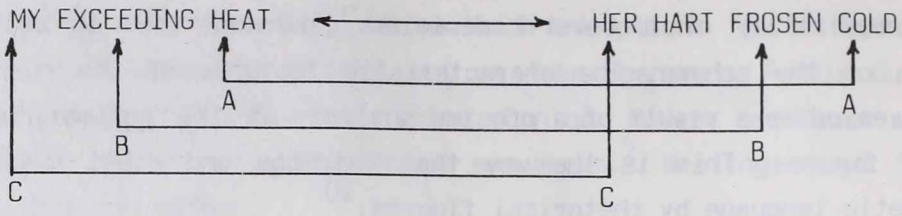
The double simile of the first line ("My loue is lyke to yse, and I to fyre;"), which connects two completely different things, foreshadows the basic idea of the whole poem. However, the semantic relationships of the grammatical and rhetorical figures emerging from the deep structure reflect in a much more precise way the surprisingly symmetrical scheme of the structure of the sonnet. (See Fig. 1.)

The lines 2-3 of the first quatrain open with a sharp contrast on the syntagmatic level, in which the grammatical components, which are mirror reflections of each other, call into being the rhetorical figure of antithesis:



The semantically more active component of the first quatrain is "her cold so great" which follows the metaphorical meaning of "yse". This semantic activity is validated by the three verbal phrases of the sentence, that relate to this noun phrase. The meanings of the verbs, which go with "her cold so great", are also opposed. This polarization is present in relation to "not dissolu'd" ⟷ "but harder growes" where the clause beginning with "but" is an effective expression of change. The contrast is deepened by the third verbal phrase "the more I her intreat?" linked to "but harder growes" with the degree of comparison. It indicates the irreversible process based on the opposition between the inflamed lover and icy beloved.

Structurally, the second quatrain is a faithful representation of the first quatrain. The antithetical pair of the noun phrases of the first quatrain also exists in the second quatrain with a similar significance:



But this time it is the word "fyre", the metaphorical meaning of which makes the semantical function of the expression "my exceeding heat" active. This noun phrase, like the expression "her cold so great" in the first quatrain, is also related to three verbal phrases. It is also obvious that the pair of verbs in the expressions "not delay'd" ⟷ "but that I burne much more in boyling sweat", resembles the grammatical pattern "not dissolu'd" ⟷ "but harder growes" in the first quatrain. The clause "and feele my flames augmented manifold?" linked to "but that I burne much more in boyling sweat", also preserves the functional meaning of the counterpart "the more I her intreat?" in the deep structure of the first quatrain: it underlines to a greater extent the main contrast of the sonnet.

Though the relationships of the verb phrases and noun phrases do not always appear in the surface structure, some conscious syntactic parallels are obvious at first sight. For example, the expression "how comes it...", introducing the first interrogation, recurrs at the beginning of the second quatrain, which introduces the second interrogation: "Or how comes it...". The symmetrical organising principle of the Spenserian sonnet is unquestionable. It can be detected in the smallest elements of the poem.

The powerful difference in content and structure between the octave and sestet is noticeable in nearly all of Spenser's sonnets. It is not a break in sense but only a syntactic pause which, however, needs a longer period of time than the pause in sense between the two quatrains of the octave.

The possibility of logical contrast of the antitheses emerges from the pairs of oppositions within the octave of the sonnet. And indeed, the appearance of a new rhetorical figure, the paradoxon, indicates that the poem has entered a new phase of thought. Spenser combines two figures poetically after the third interrogation in the sestet. They contain an inherent logical contradiction in their function:

What more miraculous thing may be told
that fire which all thing melts, should harden yse:
and yse which is congeald with sencelesse cold,
should kindle fyre by wonderfull deuyse?

The semantic tension within the paradoxon is dissolved in the couplet by wit and irony: the power of love "can alter all the course of kynd".

This view is not the author's, it is the lover's. They are not identical in this sonnet; the author refers to the "inflamed lover" ironically. He keeps a distance between himself and his creation, which is the source of humorous effect achieved by hyperbole.[11]

As a result, a new light is thrown upon the whole poem. Spenser's images based on antithesis and paradoxon leave the harmony of the Renaissance view of world untouched; from time to time humour and joie de vivre can be felt in the Petrarchan lovesickness. This is suggested by the complex form and content of Amoretti XXX.

The syntactic structures based on parallels can also be found beside the typically Spenserian antithesis in sentence structure. As a result, both of Spenser's solutions are proportional in composition. The contrasting analysis of these sonnets can often result in a better understanding of the Renaissance view of world. From this point of view the analysis of some parts of Amoretti IX and LXIIII might be useful. Spenser describes his beloved in Amoretti IX the following way:

Not to the Sun: for they doo shine by night;
nor to the Moone: for they are changed neuer;
nor to the Starres: for they haue purer sight;
nor to the fire: for they consume not euer;

Nor to the lightning: for they still perseuer;
nor to the Diamond: for they are more tender;
nor vnto Christall: for nought may them seuer;
nor vnto glasse: such basenesse mought offend her;

In this sonnet, in which all the things in the similes (sun, moon, stars, fire, lightning, diamond, crystal, glass) are derived from the inanimate sphere of Nature, the balance of the things compared is upset by the lines starting with negatives. In contrast, the parallels in Amoretti LXIIII are compiled of similes:

Her lips did smell lyke vnto Gillyflowers,
her ruddy cheekes lyke vnto Roses red:
her snowy browes lyke budded Bellamoures,
her louely eyes lyke Pincks but newly spred.

Her goodly bosome lyke a Strawberry bed,
her neck lyke to a bounch of Cullambynes:
her brest lyke lillyes, ere theyr leaues be shed,
her nipples lyke yong blossomd lessemynes.

The beauty of the lips of the beloved is paralleled to a gillyflower, her cheeks to a red rose, etc., to animate parts of Nature. Here Spenser calls attention to the inferiority of inanimate beauty to animate beauty. The sonnets, in which beauty is divided into material and spiritual, are based on the same principle. Priority is given to inner, spiritual, transcendent beauty.

The couplet of Amoretti IX analyzed above serves as an introduction to the Neo-Platonism of the philosophy of love in Spenser's poetry. The rhyming couplet ("Then to the Maker selfe they likest be, / whose light doth lighten all that here we see."), in which the essential identity of God and beloved is emphasized, remains the leitmotive throughout Amoretti.

The Neo-Platonic philosophy of love is built upon the Renaissance interpretation of the Platonic system of ideas. Its representatives are Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Pietro Bembo, Leone Ebreo. In Phaidros Plato's concept of earthly beauty is analogous to divine beauty. The Neo-Platonic notion is present under the surface of the whole Amoretti VIII, IX, XIII, XV, XVI, XLV, LIII, LV, LXI, LXXIX and LXXXVIII. It appears in the divine origin of the beloved ("More then most faire, full of the liuing fire, / Kindled aboue vnto the maker neere:"), in the Spenserian definition of true beauty ("That is true beautie: that doth argue you / to be diuine and borne of heauenly sed:"), in grades of beauty as postulated in the Neo-Platonic philosophy of love of Neo-Platonic or in the frequently formulated statement in which Spenser emphasizes that the inner beauty of the beloved is more important than her physical beauty. It would be, however, wrong to consider the Spenserian philosophy of love as a pure divine entity and sublime idea which has nothing to do with the earthly sphere. In the case of Spenser's idea of beauty the Platonic idea takes on bodily form. This philosophy of love results in an equalization of the differences between heaven and earth, God and man. In fact, in Amoretti XXII there is a slight imbalance in favour of man, for the poet's Saint is his beloved.

This holy season fit to fast and pray,
Men to deuotion ought to be inclynd:
therefore, I lykewise on so holy day,
for my sweet Saynt some seruice fit will find.

Here Spenser does not deny God's existence, he does not even argue over theological systems. However, it is evident that medieval scholastic contrasts between God and man, heaven and earth are not so sharp. The Platonic idea of beauty serves as a connection between the anthropomorphism of God and the divinity of man. This harmony is expressed in the first lines of Amoretti XIII:

In that proud port, which her so goodly graceth,
whiles her faire face she reares vp to the skie:
and to the ground her eie lids low embaseth,
most goodly temperature ye may descry,
Myld humblesse mixt with awfull maiesty.

The importance of Neo-Platonic philosophy is manifested by the fact that these motifs are often found in the couplet which is structurally the most sensitive part of the sonnet: "But mercy doth with beautie best agree, / as in theyr maker ye them best may see." (Amoretti LIII.) Therefore the ideas of the sonnets can be derived from Neo-Platonic philosophy. The most detailed analysis of Spenser's Neo-Platonism has been made by Robert Ellrodt. In his book Ellrodt deals with the Amoretti as well, providing a complete analysis of some sonnets.

Spenser's Amoretti XXX is a classical example of the Renaissance world view. In it the characteristic features of the Renaissance have their pure form, without manneristic deformations. Some 20 years later John Donne, whose poetry is a clear demonstration of the formation of new tendencies in English poetry, was born.

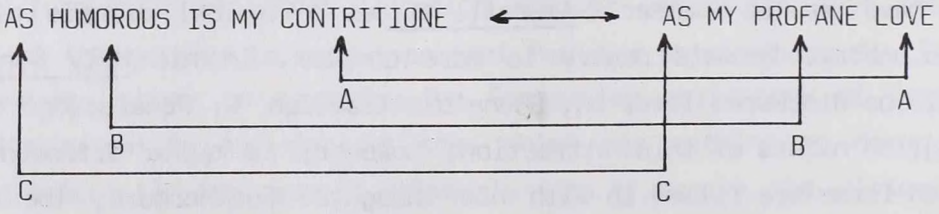
We have treated Spenser's Amoretti XXX as a typical example of Renaissance poetry. Donne's poetry is more complex. In his Holy Sonnets, which will be discussed later on, Donne's attraction to Renaissance forms is strong.The nature of this attraction, however, is quite different.The Petrarchan forms are filled in with new thoughts. Furthermore, the forms themselves are not simply pure copies of the Italian model. The schemes of variations, which are completely different from the model, are more and more frequent. These changes can easily be found in Donne's Holy

Sonnet XIX, a comparison of which with Spenser's Amoretti XXX proves unquestionably that Donne's art is quite different.

> Oh, to vex me, contraryes meet in one:
> Inconstancy unnaturally hath begott
> A constant habit that when I would not
> I change in vowes, and in devotione.
> As humorous is my contritione
> As my prophane Love, and as soone forgott:
> As ridlingly distemper'd, cold and hott,
> As praying, as mute; as infinite, as none.
> I durst not view heaven yesterday; and to day
> In prayers, and flattering speaches I court God:
> To morrow I quake with true feare of his rod.
> So my devout fitts come and go away
> Like a fantastique Ague: save that here
> Those are my best dayes, when I shake with feare.[12]

This sonnet, like Spenser's Amoretti XXX, is antithetical sonnet.[13] The instability of the asymmetrical structure of a sonnet by Donne is striking in Fig. 2. The stable balance of the structural proportions in Amoretti XXX, is tipped in several parts.The constant flitting of the thoughts in the sonnet expresses restlessness.The word "contraryes" in the first line of the poem, like the pair of similes in Spenser's sonnet, represents the beginning of the series of antitheses. "Inconstancy unnaturally", expressed in line 2, becomes "a constant habit" in the poet's mind. It is the product of the contradictions which Donne suffers from. The tension is increased by the contrast in lines 3-4 ("when I would not / I change in vowes and devotione") connected by enjambement.

There are two noun phrases in the first line of the second quatrain. The grammatical components of these phrases are mirror reflections of each other:



The common verb in "as soone forgott" serves as a link between different meanings. The expression "profane love" is of Petrarchan origin, but the object of the poet's devotion is not the woman anymore, it is God.

Starting with the expression "As ridlingly distemper'd" (the expression itself also refers to the breakdown of the previous view of world) in line 7, the logical relationships of reality come loose. The set of antitheses in the second part of the quatrain radiates strong tension in meaning. Ideas, which exclude each other, are associated here: cold - hot, praying - mute, infinite - none.

The Petrarchan opposition of "ice - fire" in Amoretti XXX, is the humorous expression of the lovesickness of the inflamed lover, which is not at all similar to the author's view. In Donne's poem, however, "cold and hot" marks real despair and confusion in the poet's soul. There is no distancing effect between the lover's view and that of the author.

The contrast "praying - mute" in Petrarchism is also built upon the relationship between the lover and his beloved, in which the prayers of the lover are disregarded by the icy mistress. She is presented as the mute object of her worshipper's courtship. This situation is often the source of comic effect in Elizabethan sequences, but here this effect, between the poet and God, is tragic.

The third pair, "infinite - none", is the most important of the three. Spenser's balanced Renaissance compositions are limited in space, whereas this limit becomes an unlimited area when Donne writes about the desperate effort of the man who struggles between the infinite and none.

After space, the homogeneity of the notion of time also disintegrates in the sestet. The frequent changes in time are not characteristic of the static nature of Spenserian sonnets. In contrast, in Donne's sonnets the changes in time are in accordance with the unbalanced personality. This constant metamorphosis is shown in Fig. 2 in which there is a close semantic connection between the verbs and time adverbs of the corresponding syntactic units: /1/ "I durst not view heaven yesterday;" /2/"today in prayers, and flattering speaches I court God:" /3/ "To morrow I quake with true feare of his rod."

The usual rituals of the poet-lover's courtship of God remind us of the Petrarchan attitude toward the beloved. But the third unit deviates from the usual pattern of Elizabethan sequences. In Donne's sonnet the punishment is the negative form of relationship between the lover and his God-mistress rather than the lack of any kind of relationship as it is in Elizabethan sonnet sequences.

The direction of thoughts in the last quatrain of the sonnet is determined by the "devout fitts" of the poet's state of mind. This "devout

fitts" is so strong that it is extended to the couplet of the sonnet by an enjambement. But the tension of the poem is not decreased in the couplet. In fact, the inversion of logical values leads to a sharp paradox: "save that here /Those are my best dayes, when I shake with feare."

In order to provide a thorough examination of the poem we should define the function of the grammatical and rhetorical figures. In his thesis on Donne's Petrarchism, Werner von Koppenfels gives a detailed analysis of the rhetorical figures characteristic of the poet. According to his analysis the series of antitheses and paradoxes are the most important figures.[14] The functional role of paradoxes in John Donne's poetry has been well known. Hansruedi Faerber divided Donne's paradoxes into two groups: religious and love paradoxes. He thinks that the interpretation of love paradoxes is more difficult than that of religious paradoxes.[15] Werner von Koppenfels's approach is different. His division is based upon conceptual and verbal paradoxes which are illustrated by many examples.

Both the qualitative and quantitative increase of paradoxes in the structure and meaning of Donne's sonnets are noticeable. As we have already mentioned, the rhetorical figures containing logical contradictions are in the sestets of Spenser's sonnets. However, the tension of the sestets is dissolved in the couplets. In contrast, it is the paradoxes that make up the couplets in more than half of the Holy Sonnets. Hence, there is no space for the dissolution of logical tension anymore. This could be an explanation for the fact that the endings of Spenserian sonnets give a general impression of harmony. At the same time, Donne's rhyming couplets radiate vibrating excitement and disharmony caused by the open composition.

This supposition is proved by the meaning of paradoxes and oxymorons. In Amoretti XXX lovesickness functions only within Petrarchan verbal expression; it does not effect the joie de vivre. Donne's Petrarchism, however, no longer contains the elements of dissonance. The Renaissance balance of heaven and earth is alien to Donne's Holy Sonnets. The scales are tipped in favour of God and the heavenly spheres.

The discrepancy of Petrarchist form and anti-Petrarchist content is illustrated in the second quatrain of Holy Sonnet XIX, which is perfectly parallel in structure. On the rhetorical level, this discrepancy is expressed by the antitheses combined with comparison. The proportional

elements of the comparison (based on "as... as") produces a symmetrical effects, but the pairs of idea cold — hot, praying — mute, infinite — none containing an inherent contradiction, reflect the disharmony of Donne's state of mind.

The connection of Donne's ambivalent sonnet to the Renaissance tradition and, at the same time, its separation from that tradition, can also be observed on other levels. The structure of Wyatt's rhymes, which does not transmit the Renaissance harmony anymore, and the new function of enjambement clearly indicate this.

In the Spenserian sonnet form the effect of enjambement on structural units, is minimal. It does not cause unexpected changes in the thought either between the octave and sestet, or between the quatrain of sestet and the couplet. Spenser always closes the main structural units of the sonnets with a full stop. In contrast, the limits between the octave and sestet in Donne's sonnets are sometimes broken,[16] and in some sonnets, for example, in Holy Sonnet XIX, he even extends the thought from the structural level of sestet to the couplet by enjambement. This artistic solution displays an emotionally unbalanced attitude which is alien to the Renaissance calmness of the Spenserean sonnet.

The tendency of changes of Petrarchist sonnets both in structure and in the deformation of the philosophy of love of Neo-Platonism can be seen. The essence of Donne's philosophy of love is as difficult to interpret as the style of his art is to define. There are several periods in the changes of the philosophy of love. The Holy Sonnets mark the last phase of this process. One of the main ideas of the Platonic philosophy of love, namely the identity of God and woman, disintegrates. In Donne's early poems the motifs of the woman and earthly love recur; however, in his later works the woman does not appear anymore. Hence, the attributes of love (courtship, worship, unattainability of mistress, the sexual motifs) are transferred to God. According to Douglas Peterson, it is no longer difficult to perceive the absorption of the Platonic idea of woman in the Amoretti:

> Platonism in the Amoretti is not, however, always the source of such elevated reflection. On at least two occasions Spenser expresses his disenchantment with his lady. In Sonnet 45, with a wit that is more commonly associated with Donne than with Spenser, the lover urges her to pity him so as to be able the better to satisfy her own self love... A similar disenchantment is expressed in Sonnet 79, this time with a wit that is more suggestive of Shakespeare than of Donne.[17]

This argument may be right, but the difference between Spenser's and Donne's "disenchantment with his lady" is important. In order to demonstrate it, let us take and compare some motifs from the Amoretti and Donne's early poems.

One example is the motif of the spider in Amoretti LXXI. Spenser creates a comical situation with the spider and bee. In this sonnet the poet is the successful predator, the "Spyder" who has captured his mistress, "the gentle Bee". The source of humour is that this situation is obvious only in the imagination of the lover. The motif of the spider can also be found in Donne's Twicknam Garden. However, this "spider love" is of another kind. It springs from the woman, "which transubstantiates all, / And can convert Manna to gall". This transubstantiation does not accord with the conclusion of Amoretti VIII, in which the lover expresses the view that his beloved transforms the dark world into a shining world for his sake: "Dark is the world, where your light shined neuer / well is he borne, that my behold you ever."

The heavenly purity of Spenser's woman is also defiled by Donne. In Amoretti LXIX Spenser meditates in the following way:

> What trophee then shall I most fit deuize,
> In which I may record the memory
> of my loues conquest, peerelesse beauties prise,
> adorn'd with honour, loue, and chastity?

The chastity of Spenser's mistress does not exist in Donne's The Apparition. Here, the poet refers to his mistress as "fain'd vestall". The appearance of the ghost of the previous lover gives her a quilty conscience:

> And then poore Aspen wretch, neglected thou
> Bath'd in a cold quicksilver sweat wilt lye
> A veryer ghost then I;"

In Donne's poetry Renaissance objectivity gradually disappears. The images become fractured and more complex. They are determined by heated visions. This is a meaningful transition by which the imagery of Spenser's and Donne's art can be distinguished.

The introductory lines of S. H. Grierson's preface call attention to the danger of misinterpretation of John Donne's poetry concerning the character of his style. He notices a curious contradiction between the

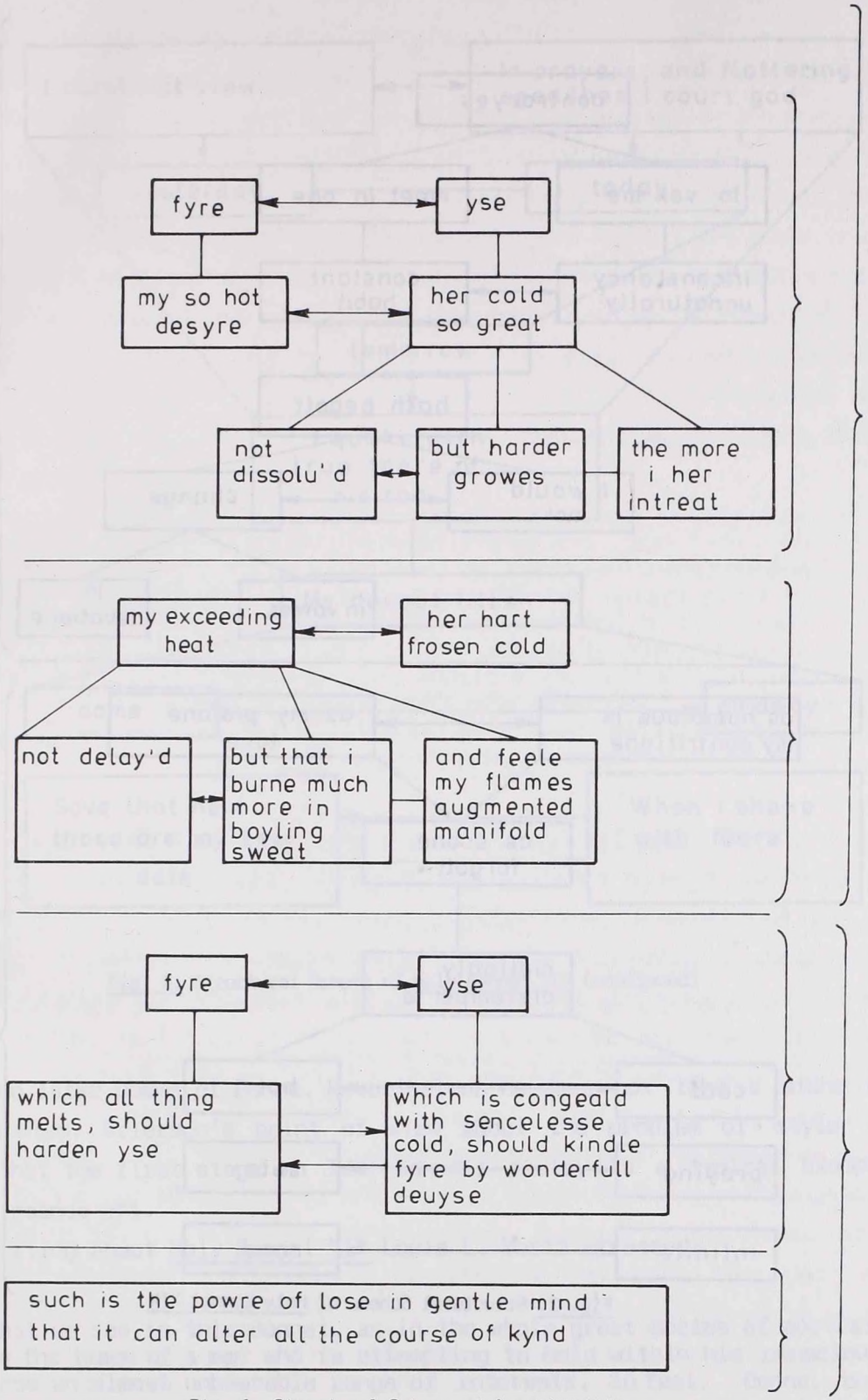


Fig. 1. Structural Scheme of Amoretti XXX

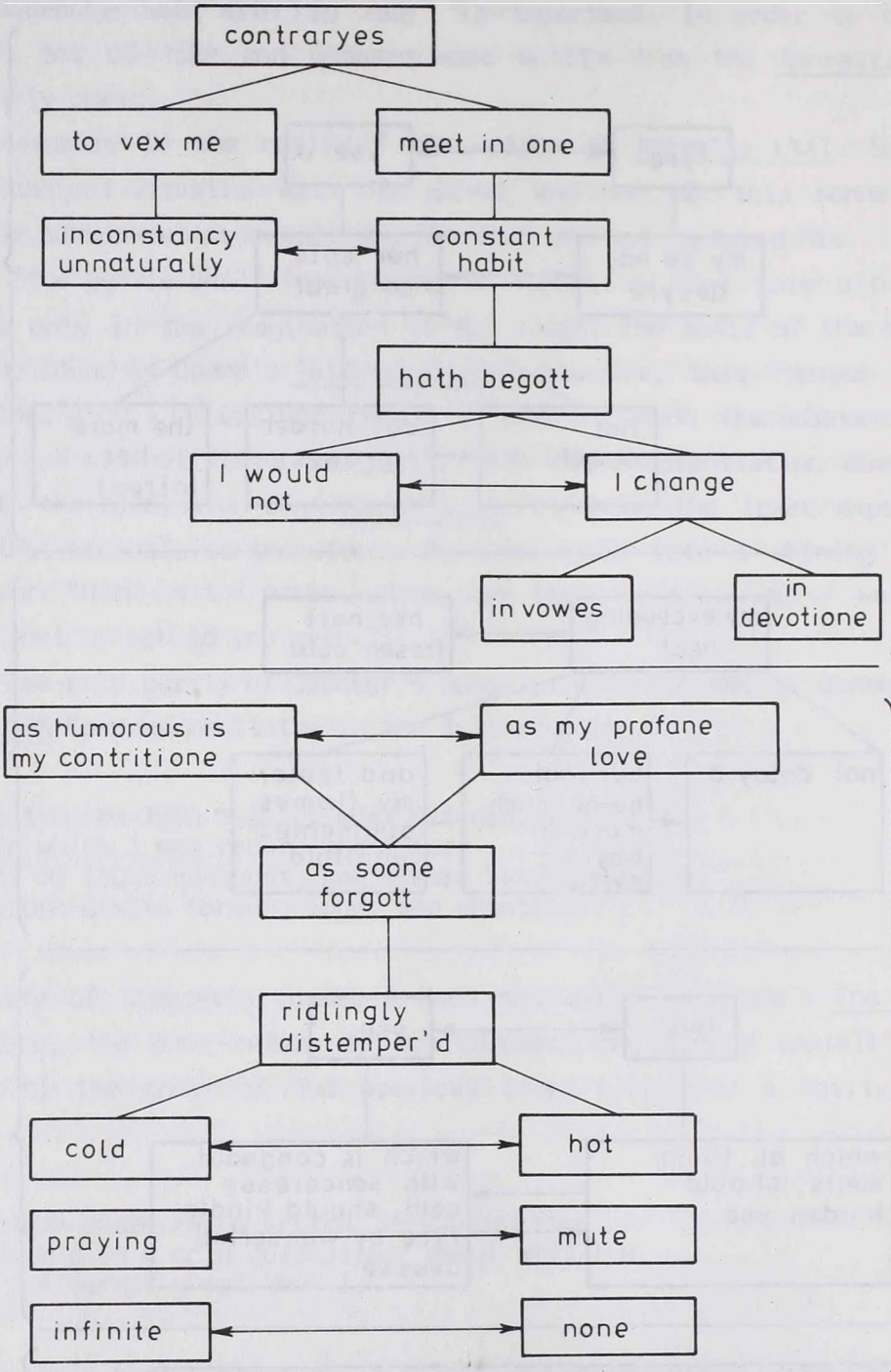


Fig. 2. Structural Scheme of Holy Sonnet XIX

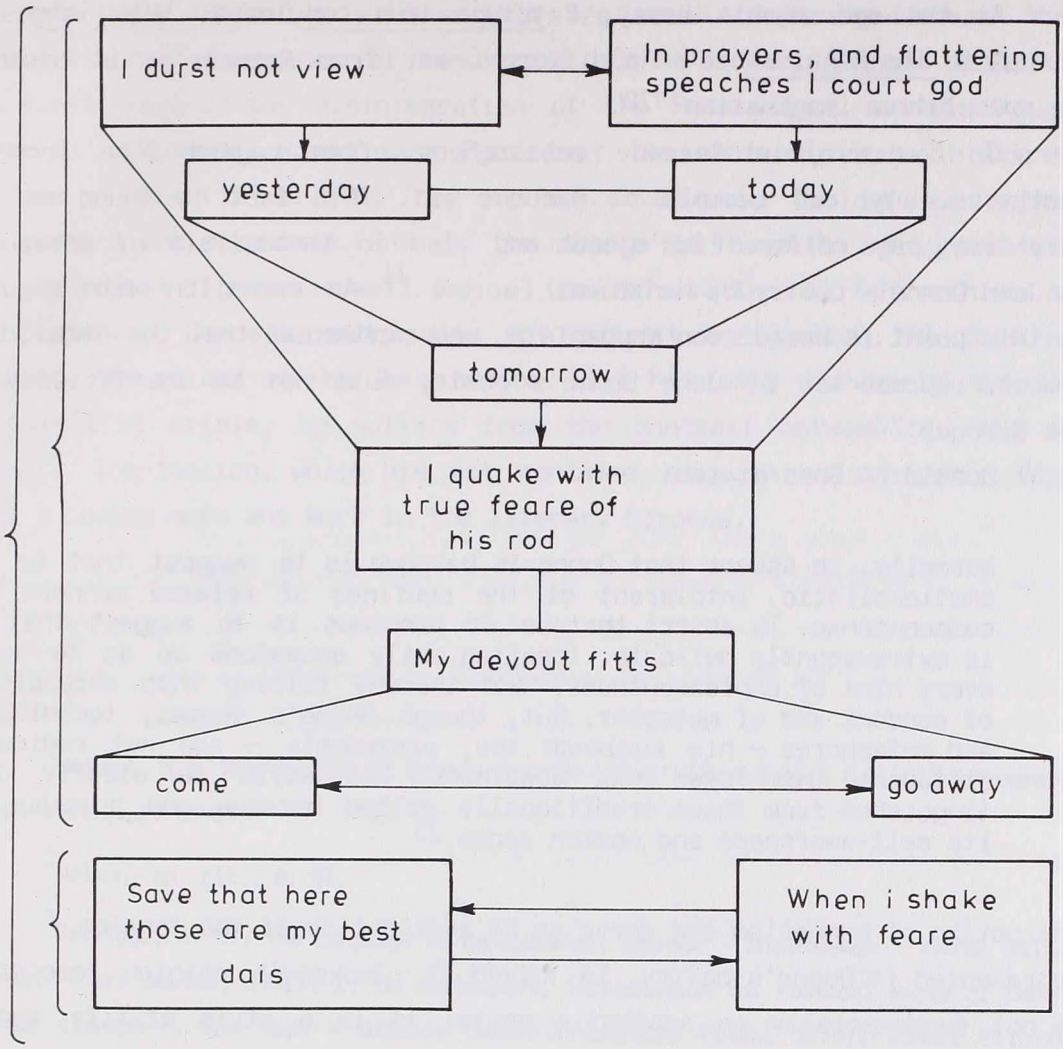


Fig. 2. Structural Scheme of Holy Sonnet XIX (continued)

early and later poems of Donne. Nevertheless he does not take a stand on this problem. Grierson's point of view about the problem of style is merely that the first stage of John Donne's poetry is a typical example of Renaissance art.[18]

Writing about Holy Sonnet XIX Louis L. Martz stressed:

> What we see in this sonnet, as in the whole great series of portraits, is the image of a man who is attempting to hold within his consciousness an almost unbearable range of interests. In fact, Donne, both in his life and in his literary works, represents every aspect ot the European Renaissance.[19]

At the end of his essay, Patridge thus concludes: "His language belongs to the Renaissance in a different way from Spenser's; it expands the speculative imagination."[20]

In contrast, in Germany researchers often regard John Donne's poetry as a typical example of Baroque art. This fact is found on the very first page of Arno Esch's book and also in theanalysis of paradoxes in John Donne's poetry by Hansruedi Faerber.[21] An exception with regards to this point is Werner von Koppenfels, who emphasizes that the individual process represented by John Donne's poetry must not be identified with the Baroque.[22]

Donald L. Guss states:

> Normally, to assert that Donne is baroque is to suggest that he is emotionalistic, intolerant of the confines of relaxed manners and common sense. To assert that he is precious is to suggest that he is extravagantly delicate, treating daily occasions so as to avoid every hint of unpleasantness, and thereby falling into absurdities of conduct and of metaphor. But, though Donne's themes, techniques, and metaphores — his audience too, presumably — are not radically different from Tasso's or Guarino's, his style is clearly distinguished from those traditionally called baroque and precious by its self-awareness and common sense.[23]

The notion of mannerism can serve as an explanation of the tension represented in Donne's poetry. In Robert S. Jackson's opinion "mannerism is not fundamentally an aesthetic style; it is a style of life, and in this style of life the literary or other arts may have a meaningful function."[24] According to James V. Morello's definition, mannerism "is a particular artistic sensibility that expresses itself in certain formal and stylistic ways, on occasion, and is therefore best sought in individual literary works as a model variety of Renaissance literary style rather than a separate, autonomous phenomenon.".[25] Robert S. Jackson, as the following citation will show, takes Donne to illustrate mannersim:

> He was mannerist in the relationship of his inner to his outer life, in the relationship of the poles of his inner life to each other, and in the reconciliation he tried to make in the growing polarities of the outer world itself. The mannerist concept requires us to understand the functions of literary language as joining inner to outer life.[26]

Murray Roston approaches Donne from a mannerist perspective,[27] just like Peter Egri.[28]

Amoretti XXX and Holy Sonnet XIX are worth comparing because they illustrate the divergence of tendencies. Donne's Holy Sonnets represent the first stage of the disintegration of the Renaissance sonnet. We can agree with Jackson, Roston and Egri that the contradictions in Donne's art are of mannerist origin. They are appreciable in the tension between the content and structure, and in the change of function of grammatical and rhetorical figures as well as in the deformation of Petrarchism and Neo-Platonism. Donne's poetry does not suggest resignation. He does not renounce the values of the Renaissance. But he feels the early symptoms of a general crisis, he suffers from the contrast between his age and himself. The tension, which his art contains only in an embryonic form, will increase more and more in the literary Baroque.

Notes

[1]Nelson, W.: The Poetry of Edmund Spenser (New York—London: Columbia University Press, 1963), pp. 86-87.

[2]Nelson, op. cit., p. 87.

[3]Patridge, A. C.: The Language of Renaissance: Spenser - Shakespeare - Donne- Milton (London: Andre Deutsh, 1971); E. De Selincourt, Introduction to: Poetical Works of Edmund Spenser (London - New York - Oxford: Oxford University Press, 1970); Robert Ellrodt, Neoplatonism in the Poetry of Spenser (Geneva: Librairie E. Droz, 1960); Frank Kermode, Shakespeare, Spenser, Donne: Renaissance Essays (London: Routledge and Kegan Paul, 1971).

[4]Fowler, A.: Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry (Cambridge: Cambridge University Press, 1970), p. 108.

[5]Nelson, op. cit.; Robert Kellog, Thought's Astonishment and the Dark Conceit of Spenser's Amoretti, Prince of Poets ed. John J. Elliott (London: University of London Press, 1968); Alexander Dunlop, The Drama of Amoretti, Spenser Studies I., A Renaissance Poetry Annual, eds P. Cullen and T. P. Roche, Jr. (New York: AMS Press, 1978); Waldo McNeir, An Apology for Spenser's Amoretti, Essential Articles for the Study of Edmund Spenser, ed. A. C. Hamilton, Jr. (Hamden Conn: Archon Books, 1972); Donna Gibbs, Spenser's Amoretti (Aldershot: Scolar Press, 1990).

[6]Morello, J. V.: Mannerism and Renaissance Poetry (New Haven - Loncon: Yale University Press, 1984), p. 151.

[7]All quotations of Spenser's text are taken from the Poetical Works of Edmund Spenser, eds J. C. Smith and E. De Selincourt (London - Oxfrod - New York: Oxford University Press, 1970).

[8]See Leonard Forster, The Icy Fire (London: Cambridge University Press, 1970) and Thomas P. Roche, Jr., Petrarch and the English Sonnet Sequences (New York: AMS Press, 1989).

[9]See, for example, Wyatt's Sonnet XII: "If burning afar off, and freezing near." Sir Thomas Wyatt, Collected Poems of Sir Thomas Wyatt, ed. Joost Dealder (London - Oxford - New York: Oxford University Press, 1975), p. 15.

[10]See A. C. Patridge, op. cit., and Vere L. Rubel, Poetic Diction in the English Renaissance from Skelton through Spenser (New York: Kraus Reprint Corporation, 1966).

[11]Louis L. Martz states: "Among the sixty sonnets that come within the first year of courtship, it is possible to single out at least fifteen that seem clearly to display this transforming humour (for example: Sonnets 10, 12, 16, 18, 20, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 37, 43, 46, 48, 50, 57); and their presence is bound to have considerable effect upon our reading of all the other sonnets of complaint. As prime examples I would instance Sonnet 30, where Spenser drives into absurdity the old Petrarchan cliche: 'My loue is lyke to yse and I to fyre.' "Louis L. Martz, The Amoretti: Most Goodly Temperature, Prince of Poets, ed. John J. Elliott (London: University of London Press, 1968), p. 129.

[12]All quotations of Donne's text are taken from the Poetical Works of John Donne, ed. S. H. Grierson (New York - London - Toronto: Oxford University Press, 1967).

[13]According to Anne Ferry Holy Sonnet XIX "especially resembles Petrarch's Sonnet 134 (Pace non trovo), probably the most often imitated in English of all his poems". Anne Ferry, The "Inward" Language: Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne (Chicago: University of Chicago Press, 1983), p. 241.

[14]Koppenfels, W. von: Das petrarkistische Element in der Dichtung von John Donne (München, 1967), pp. 42-47.

[15]Faerber, H.: Das Paradoxe in der Dichtung von John Donne (Zürich, 1950), pp. 66-67.

[16]See, for example, Holy Sonnet V and La Corona [illegible]ucifying).

[17]Peterson, D. L.: The English Lyric from Wyatt to Donne: A History of the Plain and Eloquent Styles (New Jersey: Princeton University Press, 1967), p. 208.

[18]Grierson, S. H.: op. cit., XIII. 19. Louis L. Martz, The Wit of Love: Donne, Carew, Crashaw, Marwell (London: The University of Notre Dame Press, 1969), pp. 29-30.

[19]Martz, Louis L.: The Wit of love: Donne, Carew, Crashaw, Marwell (London: The University of Notre Dame Press, 1969.), pp. 29-30.

[20]Patridge, A. C.: op. cit., p. 260.

[21]Esch, A.: Englische religiöse Lyrik des 17. Jahrhunderts (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1955), p. 1, Faerber, op. cit., p. 51.

[22]Koppenfels, op. cit., p. 163.

[23]Guss, D. L.: John Donne, Petrarchist (Detroit: Wayne State University Press, 1966), pp. 93-94.

[24]Jackson, R. S.: John Donne's Christian Vocation (Evanston: Northwestern University Press, 1970), p. 51.

[25]Morello, op. cit., p. 68.

[26]Jackson, op. cit., p. 54.

[27]Roston, M.: The Soul of Wit: A Study of John Donne (Oxford: Clarendon Press, 1974), pp. 21-70.

[28]Egri, P.: A költészet valósága (Budapest, 1975), p. 87.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 23-35 (1991)

LA COMPOSITION DU TEMPS RACINIEN

Ágnes Élthes

Budapest

La texte poétique racinien peut être interprété comme une transcription en mots ou en signes de ce qui se voit ou se vit sur la scène dans la durée /1/. Cela suppose la non-coincïdence du temps de l'action et de la diction et aussi que l'action visible ne représente pas ce que la diction énonce sur les couches invisibles de l'oeuvre. Tout cela provoque l'arrêt du temps scénique, un certain ralentissement du temps textuel, tandis que le temps de l'action placée en hors-texte peut se précipiter en coulisse /2/.

Cette quasi séparation de l'action et de la diction est l'un des éléments de la composition du temps racinien qui provient logiquement de la structuration de l'espace. L'action qui se déroule en coulisse mais qui fait partie intégrante de la structure tragique, est nécessairement représentée par l'intermédiaire du style narratif, procédé typiquement épique. La représentation spectaculaire des épisodes extérieurs est exclue du théâtre de Racine en raison des exigences strictes de l'esthétique classique. Et ainsi, la survivance dramatique des messagers de la tragédie grecque s'incorpore au récit qui informe les personnages visibles sur la scène, et qui est placé généralement dans le premier et le dernier acte, pour remplir la fonction du "drame dans le drame", malgré son caractère statique /3/.

Dans le cas où l'action exigerait l'introduction d'un épisode extérieur, le récit se déroule avec une grande rapidité, indépendamment de la quantité du texte, en créant l'illusion de l'instantané. La méditation d'Andromaque au tombeau d'Hector se contente de l'intervalle entre deux actes (III et IV), la scène de banquet dans Britannicus et la scène de sacrifice dans Iphigénie (acte V, scène 4) s'intègrent à la continuité sans rompre le fil du temps.

Dans l'acte V de Phèdre, le récit de Théramène accélère à l'extrême le rythme des événements étant donné que les derniers mots d'Hippolyte /4/

Akadémiai Kiadó, Budapest

ne précèdent la narration de sa mort que de quelques minutes. Sa sortie de la scène, la rencontre avec le monstre, le combat puis la fin tragique du héros et le retour de Théramène, "il faut que tout cela se passe dans un temps record, le temps de dire soixante-dix vers: quelque chose comme quatre minutes et quart"... /5/. Une étude plus soigneuse et approfondie du texte prouve que cet intervalle de 4 minutes contient encore les adieux d'Hippolyte avant sa mort qui occupent six vers du récit de Théramène, l'arrivée d'Aricie et sa plainte. Car Aricie reste en scène avec Thésée jusqu'au vers 1450, et 38 vers seulement séparent le moment où elle le quitte de l'arrivée de Théramène" /6/.

Ce temp extraordinairement rapide est nettement accentué par le fait que Phèdre semble ne pas ignorer que le destin fatal d'Hippolyte vient de s'accomplir, — par la suite des événements logiquement construits, — bien que son absence pendant le récit de Théramène ne lui ait pas laissé le temps d'en être informée.

La condensation presque irréelle du temps dans les tragédies de Racine, la non-assimilation du temps fictif au temps réel s'expliquent par un refus de l'imitation conventionnelle de la réalité vécue. Il s'ensuit que le temps fictif et le temps réel constituent deux zones temporelles superposées qui s'interfèrent.

La densité temporelle chez Racine provient avant tout du simple fait que Racine exclut a priori la représentation totale du sujet dramatique par le renforcement de la perception fugitive du présent. Il place donc l'action, non pas dans un temps vécu, mais dans un temps construit. Les effets temporels ainsi obtenus sont dûs à ce "second" temps qui met en valeur le premier, jouant le rôle de contrepoint /7/.

Le dédoublement temporel ne se produit pas seulement lors de la narration retardée des événements invisibles. Il y a des scènes qui atteignent leur effet par un autre type de dédoublement où le temps vécu par le héros se détache de la réalité, ou bien deux personnages simultanément présents sur la scène se plongent dans leurs pensées dans deux systèmes temporels tout à fait différents l'un de l'autre. Pour illustrer cette sorte de construction polyphonique du temps, citons à titre d'exemple l'un des passages de Phèdre, où le père, Thésée, souhaite le châtiment de son fils qu'il croit criminel, mais en peu de temps découvre son erreur fatale au moment où celui-ci est déjà mort. Thésée apprend la nouvelle tragique de la mort de son fils par la bouche de Théramène qui raconte minutieuse-

ment la lutte d'Hippolyte avec le monstre et sa mort. La scène de combat et la fin tragique d'Hippolyte (temps fictif) coïncident avec la révélation de Thésée qui occupe quelques vers (temps réel). La simultanéité de ces deux zones temporelles superposées produit l'effet de polyphonie.

Expérons de Neptune une prompte justice.
Je vais moi-même encore au pied de ses autels
La presser d'accomplir ses serments immortels.
(désir du châtiment) (vers 1190-1192)

Neptune; j'aime mieux n'être exaucé jamais.
J'ai peut-être trop cru des témoins peu fidèles,
Et j'ai trop tôt vers toi levé mes mains cruelles.
(révocation de la malédiction paternelle)
(vers 1486-1489)

Théramène arrive avec le message tragique.

Thésée: Que fait mon fils?
Théramène: O soins tradifs et superflus!
Inutile tendresse! Hippolyte n'est plus.
(vers 1491-1492)

La temporalité est dédoublée d'une façon encore plus complexe dans la dernière scène de l'acte V d'Andromaque. Le discours d'Oreste est logiquement charpenté au niveau de l'énonciation, c'est-à-dire des signes linguistiques; en même temps le fait que le héros ne vive pas dans la même zone temporelle que son ami Pylade, mais qu'il s'imagine dans un temps individuel, éloigné de celui de son partenaire, laisse prévoir sa folie. Dans cette scène, entre Oreste et Pylade, ce n'est pas seulement une habile juxtaposition de deux temporalités différentes qui se réalise, mais aussi un rapport particulier entre les éléments verbaux et la situation tragique, où l'importance de la situation dépasse celle des mots /8/. Le contrepoint qui se tend entre quelques éléments de la situation -- dont Oreste n'a plus conscience — et les mots prononcés, est la conséquence du dédoublement des zones temporelles.

Pylade suggère à Oreste une propositon réelle.
Allons. N'attendons pas qu'on nous environne;
(vers 1593)

Mais les paroles de Pylade glissent sans être entendues ou comprises par Oreste qui se plonge dans une vision horrible.

Dieux! Quels ruisseaux de sang soulent autour de moi!
(vers 1628)

et qui, au lieu de fuir la situation menaçante, commence un dialogue avec le morts.

Quoi, Pyrrhus, je te rencontre encore?
(vers 1629)

Dans les tragédies de Racine, le conflit est prêt à éclater dès l'exposition, ce qui est différent du drame baroque, dont le temps prédramatique se réduit en un moment et où la chaîne des événements successifs pareils aux points qui se succèdent, se déroulent dans le présent /9/. Le conflit existe donc déjà au moment de l'exposition, ce qui ne peut être découvert que lorsque l'on connaît entièrement le texte, après un agencement ultérieur des éléments du conflit. C'est, dans un cadre temporel, la mise en mouvement des composantes du conflit complexe, — contenant des collisions politiques, sentimentales, morales, familiales ou religieuses —, qui fait progresser l'action; autrement dit, l'exposition fait partie intégrante du processus de cristallisation du conflit. Par ailleurs du point de vue des niveaux de temps, elle est une étape de transition relativement courte entre le temps prédramatique et celui de l'action. En dernière analyse, l'exposition peut être traitée comme l'esquisse du conflit qui s'imprègne de contenu tragique au cours du déroulement de l'action. A titre d'exemple le plus complexe sous cet aspect, on peut citer les premiers vers de Phèdre /10/. Hippolyte s'apprête à partir, mais il n'a en vue que l'objectif direct de son voyage; il veut trouver Thésée. Les autres motifs qui l'incitent à quitter Trézène, — la passion fatale de Phèdre, son amour pour Aricie malgré l'interdiction paternelle — se dégagent successivement, dans un temps construit et d'une façon paradoxale contraignant Hippolyte à rester. La recherche de Thésée, considéré comme décédé, directement évoquée dans l'exposition, se répète plus tard sous un signe contraire lorsque le père ordonne le départ d'Hippolyte, départ qui sera la cause indirecte de la mort du jeune prince.

Le temps prédramatique appartient organiquement au corpus du texte de la tragédie, comme le prouve le début de certaines expositions, en créant l'impression de la continuité /11/.

De cette manière, la situation tragique est saisie en pleine évolution. Racine accentue ainsi l'illusion de continuité des premiers vers par le fait que ses héros apparaissent sur la scène sous l'influence d'un facteur motivant quelconque /12/.

Le temps prédramatique des tragédies se compose d'intervalles précisément délimités en jours, en mois ou en années, imitant la succession des parties dans une polyphonie, (mais évidemment après un agencement chronologique opéré par le lecteur). Dans la Thébaïde par exemple, Jocaste fait ses prières pendant six mois; tandis que Polynice assiège Thèbes, Hémon est absent pendant une année; les deux frères se rencontrent au bout de deux années d'absence. La durée de ces événements, exprimée en mois, offre une ligne de chiffres ascendante dont chaque membre est la moitié de l'autre. 6/// - 12 - 24. Cette répartition du temps prédramatique presque régulière de la Thébaïde ne revient pas dans les tragédies ultérieures de Racine, bien que l'intervalle de six mois semble rester caractéristique. Oreste revoit Pylade après six mois de séparation, et attend la décision d'Hermione pendant une année (6 x 2). Roxane est amoureuse de Bajazet depuis six mois; Thésée ne donne pas de signe de vie pendant une demi-année, intervalle qui sert aussi à faire naître l'amour d'Hippolyte pour Aricie.

Jacques Scherer fait une distinction nette entre le rôle dramatique des intervalles de temps différents.

Bien que sa conception ne soit pas applicable à chaque tragédie racinienne, il démontre de façon persuasive que l'écoulement des années s'accompagne du désespoir et du sentiment de l'échec, tandis que l'intervalle délimité en mois est une unité de temps qui repose sur une réalité fausse, une illusion trompeuse. Octavie espérait avoir un enfant pendant 4 ans, Antiochus aimait Bérénice en secret pendant 5 ans. Par contre, la reconnaissance filiale de Néron n'est qu'une illusion tout comme l'amour de Roxane pour Bajazet où la passion de Phèdre pour Hippolyte, tous liés à des intervalles de quelques mois /13/.

Le temps prédramatique qui peut même s'étaler sur des années, constitue un contrepoint au présent tragique qui se concentre en une journée et repose sur la diction même et sur l'alternance du temps du récit des héros. C'est ainsi que Racine rend vraisemblable l'achèvement d'une longue préhistoire en peu de temps (en une journée).

L'avenir est la conséquence prévisible du présent et dans quelques tragédies il permet de conclure sur des perspectives imaginables; Agrippine prévoit que son fils la tuera /14/, ou bien suggère une répétition d'un événement similaire, comme le meurtre probable de Joas /15/ ou la possibilité de transposition symbolique de la situation tragique; dans la relation Thésée (Aricie, l'opposition Phèdre) Hippolyte pourrait théoriquement continuer.

Entre les temps verbaux, signes linguistiques de la temporalité et la composition du contenu tragique, se constitue une contradiction apparente. Les tragédies de Racine n'évoquent pas d'étapes de processus psychologique; le présent intercalé entre le passé et le futur provient en réalité du passé qui précède la tragédie. Malgré cela, les analyses statistiques des temps verbaux chez Racine révèlent la prépondérance des formes au présent /16/, qui — selon les contexte — prennent des valeurs sémantiques différentes et le présent historique fait intégrer à la conscience des héros les événements qui se sont déroulés dans le passé. Le passé composé (6-15%) fonctionne comme le signe de l'acceptation des faits, en tant qu'élément important de l'intervalle du temps vécu. C'est aussi le temps verbal des phases décisives. A l'opposé du passé composé, le passé simple accompagne plutôt les tournures inattendues /17/.

L'analyse fonctionnelle de l'utilisation des temps verbaux indique l'organisation artistique de la composition du temps dans la tragédie racinienne.

"N'importe quelle oeuvre d'art doit être construite non pas seulement au niveau du contenu, mais aussi en sa forme intérieure et extérieure, c'est-à-dire, du point de vue de la composition. C'est la délimitation strictement close dans le temps qui justifie que cette variante agrandie du rythme, cette plus grande échelle de la mesure du temps — qui peut être nommée "musicale" à juste raison, — puisse aider en même temps à formuler la dynamique du mouvement dramatique et l'assurer structuralement. La composition du développement (sauf quelques éléments retardateurs) et de la progression intransigeante de l'action est une tâche à la fois musicale et dramatique" /18/.

Racine remplit cette double tâche esthétique en plus de la musicalité abstraite, dérivée de la composition du temps, par les effets de tempo du texte écrit. Henri Morier identifie le concept du tempo /19/, — expression empruntée à la musique, — au débit minimal ou maximal, pendant lequel se déroule une scène.

Mais selon cette interprétation, le tempo se révèle seulement lors de la représentation, car ce sont le metteur en scène ou l'acteur eux-mêmes qui doivent déterminer le tempo en conformité avec le véritable tempo de la scène, dicté par le texte.

Toutes les fois qu'un texte dramatique est représenté au théâtre, il doit être récité en un intervalle de temps défini. De ce point de vue,

il est pareil à l'oeuvre musicale qui se ranime par l'interprétation et dans un tempo qui restitue le plus adéquatement la beauté de l'oeuvre /20/.

Le paradoxe issu du fait que Racine détache de la vie de son héros un seul moment et le parcourt concentriquement, fait naître la sensation d'un tempo fondamentalement lent, dont les aspects dramatiques les plus caractéristiques sont les longues répliques qui retardent le temps de la représentation.

Évidemment, la longueur du texte ne peut pas être systématiquement identifiée à la lenteur du tempo. La monotonie des vers montant lentement est souvent interrompue par des épisodes de scènes qui précipitent l'action. Les phrases interrogatives qui sonnent presque en crépitant sont les moyens stylistiques et intonatifs efficaces d'un "accelerando" imbriqué au tempo lent.

A titre d'exemple, citons un fragment d'une scène de Bérénice.

> Chère Phénice, hé bien! as-tu vu l'empereur?
> Qu'a-til dit? Viendra-t-il? /21/

Ces questions pleines d'espoir sont suivies d'un bref dialogue entre Bérénice et Phénice, lequel contient dix formes verbales à l'impératif et six questions. Enfin la scène se termine, — après les formes impératives — par une indication scénique indirecte, imbriquée au texte qui médiatise l'exécution du mouvement scénique, en aidant la mise en scène.

> Venez, fuyez la foule, et rentrons promptement: /22/.

La scène précédente, le monologue de Bérénice, comprend neuf vers en tout et malgré sa brièveté, elle semble être relativement lente, à cause des répétitions textuelles qui renforcent la passivité de l'attente en créant l'impression de lenteur.

> Phénice ne vient point! Moments trop rigoureux,
> Que vous paraissez lents à mes rapides voeux!
> (...)
> La force m'abandonne, et le repos me tue... /23/.

Après le tableau représentant la faiblesse physique et l'attente douloureuse de Bérénice, viennent deux scènes mouvementées (2 et 3) qui préparent le monologue de Titus.

On peut opposer au tempo lent de la scène citée ci-dessus quelques passages narratifs dans Bajazet, "tourbillonnants" malgré leur longueur, grâce à la multitude des questions et à la brusque résurgence de phrases courtes a l'intérieur d'un vers qui interrompent pour un instant l'écoulement des répliques.

Par exemple: Acte III, scène 7, monologue de Roxane avec vingt et une questions sur trente-deux vers, Acte III, scène 8, vers 1109-1122, huit questions sur quatorze vers.

Racine joue avec les éléments de ralentissement au niveau dramaturgique et linguistique. Toute la structure tragique est caractérisée par une construction rythmique "vite-lent-vite" rappelant le caractère de tempo de la sonate classique. La mobilité de l'exposition, l'apparition du héros et par conséquent la possibilité d'épanouissement du thème majeur fait dégager toute une série d'arguments provoquant le ralentissement du tempo.

Il y a une autre solution retardatrice aussi, caractérisant l'oeuvre tragique racinien, notamment la technique d'écho /24/, c'est-à-dire le récit du même événement envisagé sous plusieurs points de vue, qui peut être parfois assimilée à un parallèle littéraire de la variation.

"Dans l'art qui s'exprime à l'aide de paroles, on se trouve en présence de la structure à variations quand il s'agit d'un texte se composant de récits d'un même événement, interprété selon des points de vue différents" /25/.

Les versions d'Arcas et d'Ulysse qui se succèdent et qui racontent d'une façon différente, les événements passés près de l'autel ou bien le message de Cléone puis celui d'Oreste sur le cortège qui se rapproche du temple pour célébrer l'hymen de Pyrrhus et d'Andromaque, sont les variations du même sujet selon des points de vue différents. C'est Bajazet qui imite le plus clairement cette forme musicale, car sa structure se compose de récits variés en fonction des actions qui se déroulent à l'extérieur /26/.

Parmi les moyens dramaturgiques qui retardent l'action, il faut mentionner l'insertion d'un personnage arrivé à l'improviste dans l'action. Au niveau linguistique, c'est la réticence qui entraîne un certain ralentissement, parce que la réticence crée l'occasion de fuir dans une illusion provisoire; pensons à Bajazet qui s'adresse à sa partenaire

trompée, en utilisant un langage ambigu pour cacher son amour pour Atalide.

Oui, je tiens tout de vous (...)
(...) .....
(...) .....
De m'entendre avouer que je tiens tout de vous!
(...) .....
(...) .....
Je vous dois tout mon sang; (...)
(Acte II, scène 1, vers 513-516-519)

Roxane doit apercevoir son erreur à l'aide du fonctionnement d'autres signes extérieurs dont le plus choquant pour elle est le billet de Bajazet pour Atalide. Le langage poétique de Racine est riche en métaphores, moyens stylistiques ayant une fonction temporelle, car la métaphore est, "en tant que procédé stylistique, créatrice de temps elle aussi et capable de suspendre la continuité du présent et de l'espace, en provoquant une tension, par conséquent une incertitude, pour créer une nouvelle continuité" /27/.

Un autre moyen dramaturgique créant l'impression du dédoublement des zones temporelles se manifeste dans l'emploi de citations intérieures, c'est-à-dire dans la répétition des paroles prononcées en hors-texte. En incorporant ce type de citations au tissu dramatique, Racine quitte le moment du discours pour reprendre un épisode, une situation, un souvenir du passé. Ces citations fonctionnent également comme des effets visuels d'une tableau projetés sur un écran imaginé. Il se produit dans le langage dramatique une technique de montage qui place le personnage qui cite, dans une double temporalité. Le tableau suivant (voir pp. 137-138) qui représente sept tragédies de Racine sous cet aspect permet de voir la fonction dramaturgique des citations qui élargissent les dimensions du tragique racinien.

Titre de la pièce	Vers	Le personnage qui cite	Le personnage cité	La situation dramatique indiquée par la citation
Andromaque	652-654	Pyrrhus	Andromaque	Andromaque embrasse Astyanax
	1507-1512	Oreste	Pyrrhus	le couronnement d'Andromaque

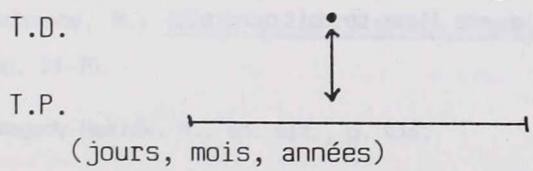
Titre de la pièce	Vers	Le personnage qui cite	Le personnage cité	La situation dramatique indiquée par la citation
Britannicus	1231-1235	Néron	la voix publique (=foule anonyme)	l'attitude maternelle d'Agrippine
	1360-1364 1372	Burrhus	Néron	Burrhus, bon conseiller
	1468-1478	Narcisse	la voix publique	Narcisse, mauvais conseiller
	1623-1624 1625-1626	Burrhus	Néron	l'assassinat de Britannicus
	1639-1640	Burrhus	Néron	Néron après l'assassinat
	1731-1738	Albine	Junie	Junie embrasse les genoux de la statue d'Auguste
Bérénice	Ø	Ø	Ø	Ø Titus lit la lettre de Bérénice sans la citer
Bajazet	890- 894	Acomat	Roxane	entrevue entre Bajazet et Roxane; l'illusion de Roxane
	1135-1144	Atalide	Bajazet	Atalide lit la lettre d'amour de Bajazet
	1185-1192	Atalide	Amurat	Atalide lit la lettre d'Amurat
	1267-1269	Roxane	Bajazet	Roxane lit quelques lignes de la lettre d'amour de Bajazet écrite pour Atalide
	1682-1684	Osmin	Orcan	l'assassinat de Roxane
Iphigénie	57-62	Agamemnon	Calchas	le sacrifice d'Iphigénie
	1746-1760	Ulysse	Calchas	l'oracle: Calchas répète les paroles divines
Phèdre	1561-1567	Théramène	Hippolyte	les derniers mots d'Hippolyte avant sa mort
Athalie	83,85-92 97-103	Joad Abner	les paroles divines le peuple de Judas	"Rompez,..." la voix publique: le peuple est abandonné de Dieu.
	404-406	Zacharie	Joad	Joad force Athalie à quitter le temple des lévites
	497-500	Athalie	Jésabel	Le premier songe d'Athalie

Titre de la pièce	Vers	Le personage qui cite	Le personnage cité	La situation dramatique indiquée par la citation
	888-892	Mathan	Athalie	Athalie parle d'Eliacin
	895-900	Mathan	Athalie	Athalie veut avoir Eliacin "pour otage"
	1534	Zacharie	la foule	"Vive le roi Joas";
	1544-1548	Zacharie	Joad	le couronnement de Joas; Joad encourage le peuple
	1578-1587	Abner	Athalie	Athalie veut qu'on mette en sa puissance Eliacin avec un trésor...

Selon Alain Chartier, "le temps semble être le personnage central de toute tragédie composée" /28/. Cette constatation est particulièrement applicable à l'oeuvre racinien, où la structuration du temps et de l'espace place le héros tragique dans une double position et les événements qui se passent avec lui se condensent dans un moment sur la ligne du temps, tout en embrassant des périodes historiques. Ce paradoxe est marqué dans la composition par le fait que les perspectives qui dépassent les cadres des tragédies, sont réduites à la nécessité de rester dans le cadre rétréci de l'unité classique et exigent les procédés de construction textuelle et dramaturgique de la durée ou plus précisément ceux du déroulement dans le temps. Le langage métaphorique, les effets de répétition en tant que moyens linguistiques ainsi que les répétitions non textuelles, — c'est-à-dire la technique réduplicative qui structure symétriquement les personnages, les situations, et quelquefois les énonciations — en tant que procédés dramaturgiques, font ressortir la continuité de l'écoulement du temps, tout en gardant le caractère statique du conflit. C'est la séparation ou la rencontre des zones temporelles qui assure l'équilibre de l'organisation intérieure de la composition construite dans le temps au niveau "musical" et dramaturgique à la fois.

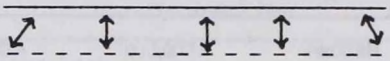
En dernière analyse, la relation entre le temps prédramatique et celui de la diction est représentée dans ses grands traits par les deux schémas suivants:

a) Au niveau de la fonction dramaturgique



b) Au niveau de la longueur textuelle

T.D. ———————————————

T.P. 

T.D. = temps de la diction

T.P. = temps prédramatique

Notes

[1] Lathomas, P.. Le langage dramatique, op. cit., p. 170.

[2] Almási, M.: Maszk és tükör (Masque et miroir). Budapest, 1966, Magvető, 148-149.

[3] Cf. Lapp, J.: Aspects of Racinian tragedy. University of Toronto Press, 1955, p. 61.

[4] Acte V, scène 1, vers 1405-1406.

"Et tous les Dieux enfin, témoins de mes tendresses,
Garantiront la foi de mes saintes promesses".

[5] Pommier, J.: Aspects de Jean Racine, Paris, 1954, Nizet, p. 200.

[6] Cf. Vinaver, E.: Entretiens sur Racine, Paris, 1984, Nizet, p. 55.

[7] Larthomas, P., op. cit., p. 155.

[8] Cf. ibid., p. 141.

[9] La conception du temps dans le drame baroque est traitée en détails dans le livre de Jean Rousset, La Littérature de l'âge baroque, Paris, 1954, Corti.

[10] "Le dessein en est pris: je pars, cher Théramène,
(...)
J'ignore le destin d'une tête si chère;
J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher"
(Acte I, scène 1, vers 1, 6, 7)

[11] Exemples:

"Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel"
(Athalie)

"Faut-il que vous veniez attendre son éveil?"
(Britannicus)

"Viens, suis-moi. La Sultane en ces lieux se doit rendre".
(Bajazet)

"Arrêtons un moment (...)"
(Bérénice)

[12]L'une des forces motrices les plus caractéristiques est la recherche d'un personnage par un autre (Antiochus → Bérénice; Agrippine → Néron; Oreste → Hermione)

[13]Scherer, J.: Racine et/ou la cérémonie. Paris, 1982, p.U.F., pp. 215-225.

[14]Vers 1676 "Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère".

[15]Vers 1416 "Enfants, ainsi toujours puissiez-vous être unis".

[16]Cf. Ratermanis, J.-B.: Essai sur les formes verbales dans les tragédies de Racine. Paris, 1972, Nizet.

[17]Le vers 273 de Phèdre contient trois formes verbales au passé simple. "Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue". Dans le langage poétique de Racine, le passé simple peut avoir d'autres fonctions dramaturgiques aussi. Par exemple, le passé simple employé dans les paroles de Titus, adressées à Antiochus dans l'acte III, de Bérénice, n'indique pas de tournant inattendu, mais élève la passion de Titus jusqu'à une zone presque a-temporelle qui est soulignée par le futur de la ligne suivante.

"Adieu, ne quittez point ma princesse, ma reine,

Tout ce qui de mon coeur fut l'unique désir,
Tout ce que j'aimerai jusqu'au dernier soupir". (vers 768-770).

[18]Székely, Gy.: Színházesztétika. Esthétique du théâtre. Budapest, 1984. Tankönyvkiadó, 131-132.

[19]Morier, H.: Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1969, P.U.F., p. 481.

[20]Larthomas, P., op. cit., p. 149.

[21]Acte IV, scène 2, vers 962-963.

[22]Vers 981.

[23]Acte IV, scène 1, vers 953, 954-956.

La tournure "ne vient point" se répète deux fois dans un intervalle de 4 lignes.

[24]La technique d'écho ou de reprise sera encore mentionnée dans le chapitre "Racine et la musique".

[25]Szegedy Maszák, M.: Világkép és stilus (Vision du monde et du style). Budapest, Magvetõ 1980, 418.

[26]Defrenne, M.: Récits et architecture dramatique dans Bajazet de Racine In TLL, 1981/XIX, pp. 53-70.

[27]Szegedy-Maszák, M., op. cit., p. 436.

[28]Chartier, A.É.A., op. cit., p. 461.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 37-46 (1991)

HEINRICH VON KLEIST: MICHAEL KOHLHAAS
MAXIMALISMUS DES AUSDRUCKS UND BIBLISCHE BEZÜGE

László Klemm

Budapest

Die historische Authentizität ist kein grundlegendes Anliegen der Literatur, und dies gielt auch für den "Kohlhaas". Das ist zugleich Tiecks und Fontaines Meinung zu Kleist.[1] Und darauf deutet ebenso der Untertitel hin: "Aus einer alten Chronik." Die Chroniken bieten der Quellenkunde meistens nur synchrone Informationen und bezüglich der früheren Ereignisse, die sie dokumentieren wollen, so gut wie keine. Noch dazu ist die Entstehungszeit der vorliegenden Chronik unbestimmt (alt), folglich sind wir Leser getrennt von der Geschichte: ohne einen festen Bezugspunkt ist deren Verhältnis zur Wirklichkeit höchst fraglich: der Autor wird eine Geschichte im Schwebezustand beabsichtigt haben. Dass es trotzdem fehlschlägt, dafür ist ein Brief Kafkas an Felice Bauer bezeichnend: "... Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese, ein Staunen fasst mich über das andere, wäre nicht der schwächere, teilweise grob hinuntergeschobene Schluss, es wäre etwas Vollkommenes, jenes Vollkommene, von dem ich gern behaupte, dass es nicht existiert."[1] Das ist eher eine Rezension als ein Urteil. Kleist soll am Ende zu erschöpft gewesen sein. (Erschöpfung kennzeichnet auch das Ende der "Penthesilea" — die Sprache verdünnt sich.) Und das mit recht — auch Kafka kritisiert erst nach etwa zehnmaligem Lesen der Erzählung —, das Vorhaben ist ja gigantisch.

Ein Grundelement des Stils ist die Spannung. Wie ein Drama — in medias res —, eine Grundspannung stiftend, fängt er an. Schon der erste Absatz schildert, mit der Dichte eines Zeitungsartikels, Kohlhaasens Lebenslauf, lässt den Ausgang vorweg vermuten. Anspielungen darauf sind im ganzen Werk verstreut. Nicht um das Geschehnis, sondern um dessen 'Wie' geht es: es kommt uns anscheinend alles bekannt vor, doch erwarten wir die Schritt für Schritt genau verteilten Einzelheiten erregt. Die peinliche Genauheit Kleistens bedarf eines eigenartigen Sprachgebrauchs, der zugleich ein Mittel der Spannung ist.

Der eine Faktor der Spannung ist die Geschwindigkeit; siehe die

Akadémiai Kiadó, Budapest

Verdichtung des ersten Satzes. Es lohnt sich, aus dem Text "nach Belieben" einen Satz herauszugreifen, etwa: "Der Landvogt, der wohl einsah, dass eine Resolution, (sic) dieser Art, (sic) das Volk keineswegs beruhigen konnte: denn nicht nur, dass mehrere kleine Vorteile, die der Rosshändler, (sic) an verschiedenen Punkten, (sic) vor der Stadt erfochten, über die Stärke, zu der er herangewachsen, äusserst unangenehme Gerüchte verbreiteten; der Krieg, den er, (sic) in der Finsternis der Nacht, (sic) durch verkleidetes Gesindel, (sic) mit Pech, Stroh und Schwefel führte, hätte, unerhört und beispiellos, wie er war, selbst einen grösseren Schutz, als mit welchem der Prinz von Meissen heranrückte, unwirksam machen können: der Landvogt, nach einer kurzen Überlegung, entschloss sich, die Resolution, die er empfangen, ganz und gar zu unterdrücken." Der Satz ist - wie gewöhnlich bei Kleist — lang, und je kürzer er die Nebensätze, Parenthesen, Appositionen fasst, um so schneller laufen die Bilder. Zielt es aber in eine Richtung? Teils ja, denn diese Bildflut rollt letzten Endes zu einem bestimmten Ziel; teils nein, denn der Gedankengang ist selbst innerhalb eines einzigen Satzes so verzweigt, dass zwar jedes Zwischenstück in eine Richtung zeigt, es doch aber vorkommt, dass der Satz noch einmal in Gang gesetzt werden muss, um den Faden wieder aufnehmen zu können ("Der Landvogt, der...: der Landvogt, nach..."). Die innere Struktur des Satzes ist aber dadurch gebrochen, dass Kleist die Satzglieder nicht unbedingt der deutschen Grammatik nach ordnet, und wenn doch, so kommen die kohärenten Glieder so weit entrückt voneinander, dass der herkömmliche Satzbau sozusagen knarrt und kracht, er kann jene Last, die ihm der Autor infolge seines maximalen Mitteilungsanspruchs aufgeladen hat, kaum tragen. So ein Text braucht geduldigeres, aufmerksameres Lesen.

Darüber hinaus interpunktiert Kleist auch, wenn es der Konvention nach nicht nötig, ja überflüssig ist. (Siehe die Markierung!) Die willkürliche Gliederung ergibt eine eigentümliche Rhythmik. Die Dynamik ist also gehemmt, es handelt sich auch um eine Verzögerung. Als wenn der Erzähler etwas wichtiges möglichst schnell aussprechen wollte, aber immerfort an die Schranken des Ausdrucks stiesse. Als wenn die Logik des herkömmlichen Satzbaus keine Evidenz mehr für ihn hätte; hingegen setzt er sämtliche zum Gedankengang brauchbaren Assoziationen ein und presst sie in den Satz; er ist einfach ausserstande, auch nur auf eine zu verzichten. Und je drängender der Zwang zur Mitteilung der im Bewusstsein hervorschiessenden Bilder und Gedanken ist, um so eher bedarf der Autor der Form, deren momentane Erscheinung dem blossen Keuchen ähnelt (obwohl

sie sich von der beinahe überspannten Konzentration nährt). Die Form aber bildet in der Entfaltung des ganzen Werkes ein Eins, wäre da nicht die Ermüdung am Ende.

Auch thematisch ist Kleist ein Maximalist. Gehen wir von der "Kohlhaas-Definition" des ersten Satzes aus: "... einer der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit". Die zwei Adjektive eröffnen einen ganz breiten Horizont, nunmehr erwarten wir, dass eine ausserordentliche Persönlichkeit auftritt. Wenn wir die Bedeutungstönungen der beiden Adjektive beachten /"rechtschaffen" kommt vom Begriff "recht beschaffen", der etwa bedeuten kann: 'von richtger Art', 'so wie es sein soll', also 'dem Gesetz (dem Recht) der Wahrheit entsprechend', im weiteren 'ehrlich', 'redlich', 'anständig', 'gehörig', 'gross', 'stark' — es ist vielleicht auch keine übertriebene Vermutung, dass die Wortgestalt: 'recht'/'Recht' und 'schaffen' eine verborgene Bedeutung im Werk in sich trägt; "entsetzlich" bedeutet: 'schrecklich', 'grausig', 'grässlich', 'riesig', 'ungeheuer', 'sehr' — die letzteren Bedeutungen stehen in gewissem Einklang mit Tönungen des ersten Adjektivs — also 'gross' und 'stark'/ ist feststellbar, unser Horizont ist durchaus nicht in zwei Felder zu teilen, die beiden Eigenschaften schliessen einander nicht aus.

Ein anderer Aspekt des Themas ist die Gestalt des freien Menschen: "seine Stellung in der Welt".

Untersuchen wir zunächst mal, wie er vom "Rechtschaffenen" ins "Entsetzliche" verfällt. Die Fabel der Erzählung wurzelt darin, dass es Zeiten gab, als keine Schlagbäume den freien Handel erschwert haben, ja, der vor kurzem verstorbene Herr der Ritterburg hatte den Verkehr ausgesprochen gefördert. Dass die Schranke nichts Gutes bedeuten kann, darauf weist Kohlhaas gleich hin, als er mit dem Zöllner spricht: "... wenn der Baum im Walde stehen geblieben wäre, wär's besser für mich und Euch." Seine schlechte Vorahnung scheint um so mehr begründet zu sein, als ihn die neuen Herren nicht einmal eines menschlichen Wortes würdigen. (Siehe die jeweiligen Anredeformen!) Verdächtig ist auch, warum ihn der Schlossvogt von der Seite mustert und nicht Aug in Aug. Kohlhaas hingegen sucht mit naiver Reinheit und Achtung, auf geradem Wege den Schlüssel der für ihn undeutlichen und immer undeutlicher werdenden "neuen Gesetze".Ein in der herkömmlichen Tradition erzogener und dies weitergebender ("... die Kinder, erzog er in der Furcht Gottes, zur Arbeitsamkeit und Treue") Mensch forscht nach seiner diesem alten Weltbild entsprechenden Gerechtigkeit, doch von Seiten des neuen Milieus, deren Träger in der traditionellen

Hierarchie über ihm stehen, trifft ihn vorläufig nichts als Demütigung. Die Ritter sind statt der eigentlichen Klage von Kohlhaas eher mit seinen Pferden beschäftigt. Den Junker bringt die Laune, die Unberechenbarkeit in Misskredit: "Nun", sprach der Junker, da eben das Wetter wieder zu stürmen anfing, und seine dürren Glieder durchsauste: "lasst den Schlucker laufen" — von ihm als Aristokraten ist es nicht gerade eine frei bedachte Entscheidung. Und es steigert sich noch, nämlich letzten Endes gilt der Wille des Burgvogts — der niedrigeren Kaste — bei der Beschlagnahme der Pferde. Typisch ist für die sittliche Disziplin von Kohlhaas, als sich herausstellt, dass die Pass-Sache bloss ein "Scherz" war, und als er auf die Tronkenburg zurückgekehrt war, er Zeuge und Opfer weiteren Missbrauchs wird, dass er versucht, die ganze Zeit über zu bleiben, wer er war: ehrfurchtsvoll und höflich der Obrigkeit gegenüber, obwohl ihn im Innern schon der Kummer verzehrt. "Doch sein Rechtsgefühl, das einer Goldenwaage glich, wankte noch." (Die Waage kommt in mehreren Mythen als Instrument des Urteils über die Seelen vor. Und das ist der erste Punkt, wo sich ein Zusammenhang zwischen Kohlhaas und dem Erzengel Michael, den die Bibel als unbefangenen Prüfer der Seelen, sei es auch die des Satans, beschreibt (Jud. 9), findet. Es ist wohl auch kein Zufall, dass Kohlhaas gerade bis zu seinem dreissigsten Jahr ebenso einfach gelebt hat wie ein jeder, wie auch Jesus. (Heimgekehrt prüft er die Seele seiner eigenen Diener, wie seine eigene, beinahe schmerzhaft gründlich; nach der Logik der Fabel — wenn wir schon diesen biblischen Faden befolgen — entspringt das nicht einer sadistisch-masochistischen Neigung, sondern, um den Dorn im eigenen Auge zu entfernen, damit ihn dann das Bewusstsein persönlicher Reinheit mit um so mehr Kraft in seinem Kampf erfüllt. Diese Kraft wird vermehrt durch die Unterstützung der Frau. Es gibt in der Erzählung keine Gestalt mehr, in deren Leben "die Frau" eine ähnliche Rolle spielte, also deren Leben sie voll entfalten würde: ".. sie sagte, ..., dass es ein Werk Gottes wäre, Unordnungen gleich diesen Einhalt zu tun;..."

Wie billig Kohlhaasens Klage ist, das beweist die lakonische Bemerkung des "Chronisten": "Die Rechtssache war in der Tat klar." Und die Tatsache, dass er ohne besonderen Einfluss bald einen juristischen Protektoren findet, weist auf seine Schätzung innerhalb der Gemeinde hin.

Als aber sein zweites, nach der Lage der Dinge schon der höchsten Instanz vorgelegtes Gesuch grob abgelehnt wird, zerrinnt seinem Leben über die Tränen der Machtlosigkeit hinaus auch die Freude an Arbeit und Familie.

Was passiert da? Laut Kohlhaasens Glauben kommt die weltliche Macht "von Oben" (z.B. Joh. 19,11), daraus erfolgt sein fast massloser Respekt der Hierarchie gegenüber, obgleich ihm von da sein Unrecht widerfährt. Er geht nach dem herkömmlichen Gesetz – das als Massstab und Schutz für die Gemeinde gilt – mit unerhörter Geduld vor, doch mit diesen Mitteln kann ihn kein einziger Versuch wieder zu Ehren bringen; immer überzeugender entlarvt sich dagegen: die neue Hierarchie darf nichts mit jenem Ursprünglichem – dessen Sendung ehemals die Vermittlung der Wahrheit war – zu tun haben. Die neue "Ordnung" ist nicht in der Gemeinschaft begründet, sie lässt sich durch momentane Launen bewegen.

Wortwörtlich: für ihn geht die Welt aus den Fugen: "... der einzige Fall, in welchem seine, von der Welt wohlerzogene Seele auf nichts, das ihrem Gefühl völlig ensprach, gefasst war." Das bedeutet folglich, dass er bisher auf alles gefasst war. Im Bewusstsein der Reinheit und in der extremen Verpflichtung zur Wahrheit sucht er – der unbegründeten Ordnung, dieser gefährlichen Maschinerie entgegengesetzt – die ursprüngliche Ordnung um jeden Preis zu restaurieren. Und tut es, dem schlechten Vorgefühl der Frau zum Trotz, sich ausliefernd, so, dass er nicht bloss die eigene Existenz gefährdet. Dieser Schritt (und dann auch die nächsten), wenn er nicht aus dem Glauben entspringt (Mt. 19,29), ist einfach Raserei.

All dies aber fängt an, sich von jener moralischen Ebene – auf dem er sich bisher bewegte – abzutrennen; das Gesetz und die Sitte kommen ja nicht zur Geltung. Die Gemeinschaft ist ohne Gesetze gefährdet; das Gesetz ist hingegen notgedrungen durch einen Weg ausserhalb des Gesetzes zu retten, wenn überhaupt... Unter solch "unmöglichen" Umständen bricht er gegen eine Welt auf, nur dem Schicksal unterworfen, doch in diesem Vakuum so frei (gelassen?) wie sonst niemand. Die Freiheit als nicht gerade beneidenswerter Zustand wird allein von Kohlhaas vertreten.

Seine Geduld und sein Vertrauen sind immer noch nicht aufgezehrt; nicht einmal nach dem Geschehenen scheut er davor zurück, die Liebste, seine Frau, dem Feind auszuliefern. Die sterbende Frau hinterlässt ihm den "Fluch der Liebe" aus dem Neuen Testament: die Liebe zu den Feinden. Das ist die weitere Entlüftung des Vakuums: seine Verpflichtung zu Gott, seine Engel-Natur, wird in Frage gestellt, ihn treibt ja nunmehr die Rachgier. Um so mehr, denn er bekommt – wiederum als Demonstration der Untauglichkeit der neuen Einrichtung – gerade bei der Bestattung der Frau (!) einen Beschluss ausgehändigt; also die Regierung hat nicht einmal Etikette mehr, sie ist einfach ungeschliffen, hat kein Traditionsmuster (siehe dagegen die edle Geste, das vornehme Begräbnis).

Die Rachgier siegt endlich: "Der Engel des Gerichts fährt also vom Himmel herab." (Wieder ein Hinweis auf den Erzengel, der den den Himmel anstürmenden Satan durch das Blut des Lamms auf die Erde schleudert - Offenbarung 12,7-12 -: "...wehe dem Land und dem Meer seit der Teufel sich dort bei euch aufhält." (Doch Kohlhaas, wie er auch versucht, sich mit seiner Rolle zu identifizieren /"...nannte sich einen reichs- und weltfreien, Gott allein unterworfenen Herrn") ist kein Engel, er lebt auf der Erde, wo laut der Bibel der Satan wohnt. Was für ein erdgebundenes Wesen Kohlhaas aber ist, dafür ist seine Hilflosigkeit, als das Kloster, das die Schwester des Junkers führt, durch Wunder von seinem Zorn gerettet wird, das beste Beispiel: "...so wandte Kohlhaas, in die Hölle unbefriedigter Rache zurückgeschleudert, das Pferd...".

Kohlhaas bewegt sich wohl also zwischen Himmel und Erde. Er allein? Jedenfalls kann er mit keiner seiner Rollen eins werden. Kein Wunder, er wandelt ja dort herum, wo kaum jemand vor ihm. Wenn es aber doch um ein irdisches Wesen geht, ergibt sich auch die Frage der Schuld. Als sein extremes Rechtsgefühl schliesslich kein Objekt findet, ermüdet seine Geduld - letztendlich provoziert nicht er, sondern die Errichter der Schranken den Zusammenstoss.Trotzdem kann er sich nicht von der Erde lösen; das Vergehen seiner Soldaten, so peinlich er auch auf die Ordnung aufpasst, ist selbst nach seinem eigenen Massstab ein Argument gegen ihn. Doch sein Kampf wird immer populärer: die Bewohner der angegriffenen Städte stehen ihm bei, mithin wird der Junker in eine schmerzhafte und demütigende Situation gebracht. Der Zusammenbruch des Junkers an Leib und Seele spricht für sich. Ein wesentliches Motiv bilden die Krankheiten, die körperlichen Schwächen unter den Feinden von Kohlhaas; er selbst aber bleibt bis zum Ende gesund, eventuell also seelisch rein.

Sein Erfolg gegen die zunehmende Übermacht ist wiederum als Anspielung auf Erzengel Michael, die Obhut über das Volk Gottes, zu deuten (Dan. 10,13.11; 12,1). Erneut verstärkt sich die Engel-Rolle, und auf eine verschrobene Art, sich den "Statthalter Michaels" nennend, schliesst er seine Flugschrift: "Gegeben auf dem Sitz unserer provisorischen Weltregierung: dem Erzschlosse zu Lützen." Ist der von Sinnen? Ähnliche Fragen bleiben bei Kleist meistens offen: siehe die verrückten oder seligen Brüder in der Erzählung "Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik."[2] Schliesslich ist das Benehmen von Kohlhaas aus dem gesellschaftlichen Alltag nich abzuleiten.

Und auf einmal greift da Luther ein. Kohlhaas ist ein glaubenstreuer

Lutheraner, Luther ähnlich nagelt er sein erstes Flugblatt ans Tor einer Kirche im angesteckten Wittenberg: das könnte heissen, er sei ein Nachfolger Luthers, aber von Luthers Gesichtspunkt aus kann dies ein Anfang einer neuen Empörung sein; man darf nicht vergessen, es wirkt das Prinzip des Bauernkrieges, in dem Luther auf Seiten der Fürsten stand. Infolgedessen zieht Luther in seiner Antwort recht energisch gegen Kohlhaas los, um ihn "...in den Damm menschlicher Ordnung zurückzudrängen..."; dieser Aufruf erkennt zugleich selbst seine Lage ausser Gesetz und Gesellschaft an, wie es später auch der Prinz von Meissen tut. Luthers Formulierung hinterlässt keine Spur von Liebe, wohl aber die der Gewalt. Er appelliert ans Rechtsgefühl von Kohlhaas, also stellt die Sachen so dar, dass jener die Last der Verantwortung auf sich nimmt (Jesus-Motiv), selbst dafür, was ihn gar nichts angeht; sein mehrfaches Scheitern beim Gericht lag ja an den Beamten. Die Kunde, "dass deine (Kohlhaasens) Obrigkeit von deiner Sache nichts weiss", kühlt Kohlhaas tatsächlich ab. Die Situation ist absurd: das Gesetz ist unzugänglich, doch selbst dieser Missstand wird dem Beleidigten zugeschoben; noch dazu demütigt Luther Kohlhaas besonders, indem die Affäre als das Geringste darstellt, nach all dem, was Kohlhaas bislang erlitt. Und auch bei der persönlichen Begegnung: der überraschte Luther will Kohlhaas wie den Satan abweisen: "Weiche fern hinweg." Aber seine Wucht nimmt der Entschlossenheit von Kohlhaas gegenüber ab. Es ist so, wie wenn der Lehrling dem Meister über den Kopf gewachsen wäre. Kohlhaas kann auch als der kleistsche Prototyp des lutherischen Gläubigen aufgefasst werden: keinem irdischen Vermittler untergeordnet (ausser dem Religionsfürsten) erwartet er die Gestaltung seines Schicksals "von Oben". Luther wird sozusagen kleinlaut im Angesicht seines Lehrlings, der ihn in Sachen Freiheit weit übertrifft; und da der "Meister" von irdischen Interessen wohl gebunden ist, andererseits als Oberhaupt der Religion, ist es kein Wunder, dass er das "verirrte Schaf" zurück in den gesetzlichen Rahmen - wo es schon lenkbar wäre - zu locken versucht; das ist eine Prestigefrage ohne Rücksicht auf die höheren Absichten des Kohlhaas. Der Entzug des Abendmahls ist ein findiges Mittel des Zwangs. Das ist wieder zweideutig: dem Hass - den Kohlhaas auf den Junker nährt - sind wohl auch Unschuldige zum Opfer gefallen, aber allein der Hass kann schon Grund für die Abweisung der Bitte sein. Eingedenk dessen und die Möglichkeit der endlich gesetzlichen Regelung im Auge ist er sofort geneigt zur Abrüstung: "Der Krieg den ich mit der Gemeinheit der Menschen führe ist ein Missetat..." (Der Satz in sich hat wieder zwei Bedeutungen: kämpft er mit den

Menschen gemeinsam oder gegen sie?) Andererseits Luther versucht Kohlhaas rational, aufgrund diplomatischer Erwägungen zu helfen; nicht, dass ihn jene Freiheit anziehen würde, sie macht ihm sogar schwindeln. Da trennen sich auf neue Art zwei Dinge: Kohlhaas hört auf das Wort Luthers, der zwar im Dienste der Weltlichen agiert, sich aber auf göttliches Recht beruft. So ist dann Kohlhaas erneut bereit zum Rechtsweg, doch er stösst auf das gleiche Gesetz, das ihn gedemütigt und entrechtet hat. Nun liefert er sich in gesteigertem Masse aus, doch mit ungeschwächtem Glauben. Durch Luther wird klar, dass er auch aus der Kirche ausgestossen ist; also von einer noch öderen Gegend der Existenz, von noch ferner aus tritt er in einen direkten und nunmehr unauflösbaren Kontakt mit der Macht. Hier kämpfen zwei sich auf Gott berufende Gesetze: das eine hat schon seinen Ursprung verloren, das andere findet ihn noch nicht.

Was Kohlhaas anbelangt, ist seinerseits das bewusste Denken auf dieser Stufe der Verstossung höchst problematisch. Doch es muss entschieden werden, ob es sich lohnte, auf jenen Gott zu gründen. Auf dieser Ebene könnten ihm manche grossen Gestalten seines Glaubens - und auf Jesus wird öfters hingewiesen - vorbildlich erscheinen, aber diese sind gerade darin beispielgebend, dass sie auf dem Höhepunkt ihrer Sendung ohne Beispiel haben handeln sollen.

Im übrigen verläuft die Handlung offensichtlich auf zwei Ebenen. Die weltliche Macht, sich allmählich von Luthers Einfluss abtrennend, hält, um verschiedene individuelle Interessen durchzusetzen, ein Konzeptionsprozess gegen Kohlhaas, in dem sie ihm jede Möglichkeit der Verteidigung verwehrt. Es bewähren sich die noch an Luther gerichteten Worte: "Verstossen... nenne ich den, dem der Schutz der Gesetze versagt ist." Kohlhaas fällt einerseits den Maschinerien zweier Staatsapparate zum Opfer, andererseits lehnt er den Geist der Auflehnung, des Urteils nach und nach ab und sieht ein: diese Welt ist tatsächlich so leer und von Gott verlassen, wie er es von vornherein geahnt hatte: "Denn nichts missgönnte er der Regierung, mit der er zu tun hatte, mehr, als den Schein der Gerechtigkeit, während sie in der Tat die Amnestie, die sie ihm angelobt hatte, an ihm brach", oder: "Torheit, du regierst die Welt, und dein Sitz ist ein schöner weiblicher Mund" - so entschlüpft das Wort gerade dem Kurfürsten von Sachsen. Er muss dessen innewerden, dass ihm die Gesetze nicht gelten, und auch seine Flucht kein irdisches Ziel haben kann, doch seine sich ergebende Haltung ist eher Opfermut als Entmutigung, er nimmt ja das Urteil zahm hin.

Kohlhaas bewegt sich letzten Endes nicht in einem luftleeren Raum. Das Göttliche vertritt bislang er allein (Luther steht auf einem rationalen Standpunkt), dem Ende zu aber rettet Kleist überraschenderweise - Kafka wird wohl auch an diese Übertreibung gedacht haben - die Mystik in der Person der Zigeunerin. Er lenkt zugleich die Aufmerksamkeit mit leiser Ironie darauf: "Und wie denn die Wahrscheinlichkeit nicht immer aufseiten der Wahrheit ist, so traf es sich, dass hier etwas geschehen war, das wir zwar berichten, die Freiheit aber, daran zu zweifeln, demjenigen, dem es wohlgefällt, zugestehen müssen" - er teilt also die Leser in zwei Parteien mit der Frage, wo gehört ihr denn hin?

Die Zigeunerin ist vielleicht eine allzu absichtlich balladeske Figur. Ihre Rolle ist darauf zugespitzt, ob wir ihr Glauben schenken oder nicht. Wir lesen bloss eine Chronik! Die Alte wird von Kohlhaas "Mütterchen" genannt, sie ist gleichzeitig seiner gestorbenen Frau ähnlich und unterschreibt ihren letzten Brief sogar: "Deine Elisabeth", denn seine Frau hiess auch Elisabeth; es ist der Name mehrerer Heiliger, unter anderem der Mutter von Johannes dem Taufer. Kohlhaas steht statt der Soldaten eine Art weibliche Zärtlichkeit - so ungeschickt dies von Kleist gelöst - bei, wahrscheinlich in Form der Vorsehung.

Ist aber Kohlhaas von Elisabeths umgeben, so ist er wohl mit der Figur Johannes des Taufers verwandt; beide wurden enthauptet.Von der engelgleichen, übermenschilchen Natur aus (dies kann als Moment des Geduldverlustes inmitten des Gott-Mangels und der Erwartung des Messias erklärt werden) würden wir also zum menschlichen Wesen, das dem Herrn eine gerade Strasse baut, gelangen. Die wenigen Tage nach dem Urteilsspruch verbringt er in Frieden, von Luther wird er sogar rehabilitiert. Es deutet auf seinen Sieg hin, dass er sogar in den letzten Minuten seines Lebens Macht hat, einen "Souverän" zu beschämen, indem er sein Geheimnis - zwar ziemlich grotesk - nicht verrät. Herodes hat der Tod von Johannes auch gequält! Aber nur so, im biblischen Sinne bewähren sich die Worte der Wahrsagerin, laut derer ihm jener gewisse fatale Zettel eines Tages das Leben retten wird. Sein Tod bekommt nur als Opfer einen Sinn, erst so kann Kohlhaas einen Platz in der Gemeinschaft wieder einnehmen. Die Auswirkungen seiner Tat scheinen auch dies zu unterstützen. Er wird vor allem nicht erhängt, sondern enthauptet - dieser Tod kam nur den Adligen zu, er aber war keiner. Die Söhne wurden vom brandenburgischen Kurfürsten zu Rittern geschlagen. Und folgende Sätze brauchen auch nicht kommentiert zu werden: "Man legte die Leiche unter einer allgemeinen Klage des Volks in einen Sarg", "Vom

Kohlhaas aber haben noch im vergangenen Jahrhundert im Mecklenburgischen einige frohe und rüstige Nachkommen gelebt."

Aber lassen wir uns nicht täuschen: Kleist geht meistens karg mit dem "happy end" um. Zwar haben wir das Beispiel des Kohlhaas vor Augen, aber diese Geschichte ist nichts als ein Märchen, wenn man fragt: wann war denn jenes "noch im vergangenen Jahrhundert"? Zum Schluss wird also eine zweite, nicht dargestellte, doch bekannte Dimension, die des Zweifels eröffnet. Es teilt sich der Leser, und diese Teile - ein Lebensmodell - starren einander misstrauisch an.

Anmerkungen

[1] Schriftsteller über Kleist, Eine Dokumentation, herausgegeben von Peter Goldammer, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1976, S. 563-578.

[2] Siehe Klaus Müller-Salget, Das Prinzip der Doppeldeutigkeit in Kleists Erzählungen, in: ZfdPh 1973/2, S. 185-210.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 47-90 (1991)

THE REALITY OF APPEARANCES: NATHANIEL HAWTHORNE

Aladár Sarbu

Budapest

Reputations

Critics of Hawthorne seem to agree that he was primarily a psychological writer who had little use for metaphysical generalizations of the kind one finds in Emerson, Thoreau or Melville. The same critics tend to see a direct link between Hawthorne's personality and his preoccupations in thought and writing, underestimating the social context in which his character developed.[1] A good deal of Hawthorne's life was indeed spent in extreme loneliness; the long interval between graduation from Bowdoin College in 1825 and the publication of Twice-told Tales in 1837 is referred to as "the solitary years". His notebooks suggest that loneliness was almost a permanent condition of his life. Some of his contemporaries saw him as a recluse given to meditation and observation; they also saw him as increasingly unhappy as the genial and sociable side of his character withered for want of proper nourishment. As Emerson observed at the time of Hawthorne's death, "there was a tragic element in the painful solitude of the man, which, I suppose, could not longer be endured, and he died of it."[2] In his reminiscences of Brook Farm, he recalls "the cold yet gentle genius" of the man.[3] For quite some time, with the possible exception of such near contemporaries as Henry James and W. D. Howells, important critics of his work considered this judgment unchallengeable, leaning to more, or less, favourable opinions according to where they laid the blame for the loneliness - on society or on Hawthorne himself. Much as he admired the psychologist in Hawthorne, James understood very well the socially determined character of his fiction. "Hawthorne's work savors thoroughly of the local soil - it is redolent of the social system in which he had his being."[4] Howells discovered so much contemporary relevance in Hawthorne's longer fiction that he proposed to call them novels rather than romances; "they deal with things vital in everyone's pulse".[5] Other "professional" readers, however, saw no real or permanent significance in Hawthorne, or if they did, they found it only in the psychology and the technical bril-

liance with which he portrayed the inner sphere of man's existence. W. C. Brownell demurred at the thinness of Hawthorne's material, for which, unlike James and Howells, he did not blame the milieu.[6] Van Vyck Brooks was more benevolent when he opined that it had been imperative for Hawthorne, for reasons of artistic self-preservation, to keep outside the world; "but consider what he lost and what we have lost by it".[7] That Hawthorne found Transcendentalism repulsive was, according to Brooks, one of his highly commendable traits;[8] for Vernon Louis Parrington, on the other hand, this demonstrated only a baneful indifference and isolation, which facilitated the development of technique, but limited the matter of his art. As a result, the well-springs of his imagination constantly ran dry, and he had to wait until they filled again; hence "the development of his art...towards ever greater elaboration of scantier and scantier materials".[9] The tide of adverse criticism was irreversibly turned, it seems, by F. O. Matthiessen in his American Renaissance (1941). By upgrading the whole period he placed Hawthorne in a context which called for a re-examination of his work; by emphasizing aspects of Hawthorne that anticipate James, or Joyce, for that matter, he consolidated Hawthorne's standing as one of America's greatest classics.[10] Still, despite the main argument (indicated by the subtitle "Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman"), Hawthorne again emerges only as a triumphant psychologist and superior craftsman, and the relation of the private and public side of his work gets little attention. Matthiessen's Hawthorne is still a man who sought refuge in internal exile and achieved greatness despite his conscious choice of a life that militated against greatness. Randall Stewart may occasionally have stressed the "widening social outlook",[11] but in Hyatt H. Waggoner's critical study[12] as well as in Charles Feidelson's and Richard Chase's books[13] psychology and technique were the areas most amply treated. More recently, Marius Bewley reiterated the old position: Hawthorne's real interest was centred in the psychological disturbance of the human mind and moral nature when man was at odds with society.[14] Psychology and technique were the two aspects that engaged the attention of Frederick Crews, who explored the intricate relationship between the two with insight and subtlety.[15] By establishing a precise correspondence between Hawthorne's goal in fiction and Emerson's description of the symbolic process ("to make unconsciuous truth... a part of the domain of knowledge")[16] Henry Nash Smith also helped perpetuate the time-hallowed image of the recluse driven in on his own resources by an overrefined and delicate sens-

ibility. For Arlin Turner, the terms in which Hawthorne's fiction could best be interpreted were "character and human destiny";[17] obviously, he did not depart from the usual celebration of the novelist as psychologist, even though he shifted his focus slightly towards Hawthorne's visionary qualities.

This situation, which - despite the occasional reorientations and shifts of emphasis - may be said to represent traditional liberal humanism or what is called the liberal consensus, is rapidly changing. For some time there have been concerted attacks by a new generation of critics - constituting a new school as well - on the dominant white culture of America and the ideology that underpins that culture. The new movement is represented at its best by the work of Sacvan Bercovitch and the collaborative effort of Ideology and Classic American Literature (1986).[18] As the literature of the American Renaissance is seen as a major part of the tradition now rejected, the position of Hawthorne might even be called uncertain (although, with the "opening-up" of the canon, the very word "position" loses its meaning), were it not for the equally noticeable presence in criticism of another trend, associable mainly with Michael J. Colacurcio,[19] which seems to have salvaged what was valuable and usable in the liberal humanist tradition (not the least of which is historicism) and has integrated the new theoretical and ideological considerations into its own system. For obvious reasons, it is concerned chiefly with the problem of Hawthorne in his own time, which may defuse at least some of the more radically hostile recent criticism of the writer.

The Reflection and the Reality

My own analysis of Hawthorne's fiction rests on premises which underlie the strategies of the last mentioned of the new schools: the historical approach and what it involves, detailed attention to the social determinants of that fiction. And indeed, any fair assessment of Hawthorne's achievement must take account of this side, as - despite the numerous ambivalences - he attached great importance to the social, the immediate, and the actual. The commonplace that he and Emerson were polar opposites is only as true as commonplaces are. It rests on the apparently firm foundation of "The Old Manse" in Mosses from an Old Manse (1844), where Hawthorne indirectly distances himself from the philosopher by expressing contempt for

the people in Emerson's orbit. Equally significant is, however, the admiration he has for the old newspapers and almanacs found in the library of the house. Unlike the tomes of religious controversialists, these publications convey a sense of reality to him. "It is the Age itself that writes newspapers and almanacs, which therefore have a distinct purpose and meaning, at the time, and a kind of intelligible truth for all times; whereas, most other works - being written by men, who, in the very act, set themselves apart from their age - are likely to possess little significance when new, and none at all, when old" (MM pp. 20-21).

The particular relevance of the social element to Hawthorne's meaning can be demonstrated by a reexamination of his work in the context of appearance and reality. The dichotomy is obviously there; what needs to be decided is its precise function. After the apotheosis of journalism, and almost in the same breath, Hawthorne describes an excursion of his on the Assabeth river, on which he felt liberated "from all custom and conventionalism, and fettering influences of man on man" (MM p. 24). This is followed by the return home, apparently to "conventionalism and fettering influences", yet - despite anticipations to the contrary - the Old Manse strikes him as beautiful. "It had grown sacred, in connection with the artificial life against which we inveighed; ... and with these thoughts, it seemed to me that all the artifice and conventionalism of life was but an impalpable thinness upon its surface, and that the depth below was none the worse for it" (MM p. 25). If there is revulsion, there is also reconciliation and acceptance here. Yet this statement is at best a tentative one, as the two major problems it outlines, the relations of the artist with reality, and the nature of the two parts - surface and depth, semblance and truth - of that reality, have been haunting Hawthorne from the beginning of his career, and will preoccupy him to the very end. It is of some importance that in the description of both the scenery and the house the surface (the exterior) has negative connotations, while the underlying reality - something primordial, therefore solid and unspoiled - is associated with positive values. Hawthorne's vision is characterized by the same dualism, but in more explicitly philosophical terms, in the well-known notebook entry for September 18, 1842, where images of the riverside scenery in the water make him "half convinced that the reflection is indeed the reality which nature imperfectly images to our grosser sense" (AN p. 360). The neo-Platonic turn of mind is evident in the lines (but note half convinced!), and so is the analogy with art. Depending on which is regarded

as primary, the actual tree on the riverbank or its reflected version in the water, the appearance of reality may be termed deceptive or illuminating. As it gives no indication of a full commitment to neo-Platonism, the passage should be read as an admission of the artist's dissatisfaction with life; but even more, it should be read as Hawthorne's acceptance of mimesis (which is wholly consistent with Platonism), by means of which art - "actuality disengaged from appearance", as Matthiessen said[20] - guides us to the truth. What we get here in the way of a theory of art is more or less in line with at least one side of Transcendentalist aesthetics. Within his idealistic frame Emerson also accepts the mimetic principle, even if he makes great allowances for the subjective element in it ("/t/hus is Art a Nature passed through the alembic of man").[21] I do not mean to imply that Hawthorne adopts Plato's theory of Ideas; nor do I mean that he is any closer to the Plotinian view which holds that the arts are at the same remove from Ideas, the primary reality, as they are from natural objects, because they "go back to the ideas from which Nature itself derives".[22] Still, the orientation of the passage is in this direction, and a fuller treatment of it should trace the - possibly circuitous - way in which the central, although by no means exclusive, romantic doctrine filtered down to Hawthorne. A fuller treatment would, however, relate it to neoclassical formulations, too, which, while not contesting the tenet that art is imitation, insist that it should be ideal "in the general sense that it properly represents an improvement upon things as we find them".[23] As Hawthorne is so obviously reluctant to commit himself to neo-Platonism, I would even hazard the proposition that the passage can be interpreted quite satisfactorily along Aristotelian lines as well. The picture in the river (mirror) will then be seen as an abstraction from an object of sense-perception.[24] These are fundamental problems for any theorist of art, so are they for Hawthorne. Still, as his thinking inside his tales is much more impressive than outside them[25] (something that James failed to notice when he alleged that Hawthorne "was not a man with a literary theory"[26]), the above passages can at best serve as points of orientation, and for any theory worthy of the name we have to go to the tales and romances. But then we shall face the added task of placing the theory in its immediate imaginative context supplied by the author himself. As in most cases this is also a social context, the inquiry will be conducted on two planes: one on which the nature of art and, by implication, of the artist, and their relations with life are examined, and another on which life is judged from

the special angle of the former. Accordingly, after the assessment of what I consider Hawthorne's theory of art, I shall approach his art itself with the tools of analysis thus obtained. In some cases the same ground will have to be covered twice, for, informative as the early tales are, the picture would be far from complete without the great romances, because the convenient division into a period of tales, where much of the theorizing is done, and a period of longer fiction dominated by a critical analysis of society, is in no way justified. All the four books of Hawthorne's last creative phase are, in varying degrees, about art as well as society. And as there is also some overlapping between these periods, methodologically the proposed roundabout way is still the shortest.

Beauty and Truth: The Artist and the Scientist

One of the fundamentals of the romantic theory of art is the identity of beauty and truth. That "beauty is truth, truth beauty" is as self-evident to Keats as it is to Emerson, who - to make unmistakable the particular brand of romanticism to which he adheres - amplifies the maxim into "/t/ruth, and goodness, and beauty, are but different faces of the same All".[27] Beauty is the domain of the artist, truth is the concern of the scholar and the scientist; the assumption about the essential identity of art and science is, understandably, extended to their practitioners. (It is of little consequence from our point of view whether the individual in question is a scholar or a scientist, as the end result of their investigations is truth, or an aspect of truth, about reality, whatever the exact definition of that word may be.) Emerson himself saw no difference between the scientist's and the artist's inspiration:

> There is and must be a little air-chamber, a sort of tiny Bedlam in even the naturalist's or mathematician's brain who arrives at great results. They affect a sticking to facts; they repudiate all imagination and affection, as they would disown stealing. But Cuvier, Oken, Geoffrey-Hilaire, Owen, Agassiz, (Audobon), must all have this spark of fanaticism for the generation of steam, and there must be that judicious tubing in their brain that is in the boiler of the locomotive.[28]

Something like this is inherent in Hawthorne's work, too, even if he does not express it in the same explicit manner. In addition to his tales about art and artists, there is an equally coherent, although less numerous

group of stories about science and scientists. This group, in the final analysis, deals with the same problems as the former. A writer himself, Hawthorne is, of course, more at home in the world of the artists; the tales and novels about that type, therefore, offer more complex insights into a greater number of problems.

What artists and scientists have in common is, to the superficial eye, not so much the search for truth as the search for perfection (two sides of the same thing). It is this that makes Aylmer, the hero of "The Birthmark" (1843), attempt to remove the one blemish, the red, hand-like birthmark, from his wife's face. But, like his counterparts in the aesthetic domain, he fails in that once the attempt has in the physical sense been successful, his wife, Georgiana, dies; the ideal is unattainable, that is, untranslatable into material reality. In a way, "Rappaccini's Daughter" (1844) is about the same theme; the experiments of the notorious doctor aim at a kind of ideal, however perverted that ideal may be. The theory on which his work is conducted is that "all medicinal virtues are comprised... within vegetable poisons" which, "wrought upon the earthly part" of his daugther, make her superior to (as well as set her off from) the rest of humankind. As in the former tale, the pursuit of perfection turns out to be self-defeating just at the moment when fulfilment seems within the grasp of the man of science; the youth, whose betrothal to Beatrice Rappaccini could mean not only marital fulfilment for the daughter, but a continued triumph for the father, unwittingly becomes an agent of destruction when he administers to her the potion that - contrary to the father's scheme - would bring her back to ordinary human existence. In his diabolic machinations to destroy the soul of Dimmesdale, Chillingworth in The Scarlet Letter (1850) also exhibits many of the features of the scientific enthusiast; his fate, however, is that his victim slips out of his power when he is almost certain to have gained his end.

The dogged attempt to attain the unattainable is only one, although central, element of these stories. The inspiration of Aylmer and Rappaccini is fuelled by the human qualities that fuel the artist's inspiration as well in the other set of tales. Owen Warland of "The Artist of the Beautiful" (1844) is the most obvious case in point. The failure of their experiments reinforces the traditional assumption that there are limitations which cannot be transcended by man, and suggests that resignation and acceptance of those limitations should be the way not only for ordinary mortals, untroubled by visions of perfection or delusions of mastery over

nature, but also for the intellectually gifted. This is a potentially very modern as well as very old attitude; it restates (for purely aesthetic considerations) the Puritan view that the artist is a blasphemous usurper of the power of God,[29] and at the same time, anticipating certain anxieties of a later date, it reveals a deep-seated fear of the abuse of science.[30] The most important thing is, of course, that the scientist wields excessive power and, by abusing that power, he isolates himself from ordinary humanity, making loneliness the basic condition of his life. This is more decidedly true of Rappaccini than of Aylmer, which is in part due to the different accents in the moral judgment of the two cases by the author. The removal of that insignificant spot on feminine beauty is the climactic stage in a long series of experiments and researches undertaken by a man who "handled physical details, as if there were nothing beyond them; yet spiritualized them all, and redeemed himself from materialism, by his strong and eager aspiration towards the infinite" (MM p. 49). Rappaccini's "spiritual love of science", on the other hand, produces flowers which are "no longer of God's making, but the monstrous offspring of man's depraved fancy, glowing with only an evil mockery of beauty" (MM p. 110).[31] The concept of science as a misguided search for the spiritual is yet another link with the tales about art and artists. "/T/he pale man of science", the narrator comments in "Rappaccini's Daughter", "seemed to gaze with a triumphant expression at the beautiful youth and maiden, as might an artist who should spend his life in achieving a picture or a group of statuary, and finally be satisfied with his success" (MM p. 126). Further evidence that according to Hawthorne scientist and artist, science and art are, at some deeper level of origin, operation, and effect, complementary, is supplied by certain correspondences between the cast of characters and some of the main elements of the conceptual frame of Hawthorne's romanticism. Aylmer and Rappaccini represent the intellect, Georgiana and Beatrice the heart or the soul. For the young man, enchanted by the apparently flawless beauty of the ill-fated girl, the wisest course would have been "to have accustomed himself... to the familiar and daylight view of Beatrice; thus bringing her rigidly and systematically within the limits of ordinary experience" (MM p. 105). Which is a roundabout way of saying that as far as the two faculties, fancy and imagination, are concerned, it is the former that determines his view of the girl.

Strong and obvious as the affinity of scientist with artist is, there is also a very important difference. Neither Aylmer nor Rappaccini

finally succeeds in spiritualizing matter, that is, they fail to give physical reality to an idea, whereas the artists, for good or ill, do achieve this objective. The writer Oberon in "The Devil in Manuscript" (1835), having portrayed the character of a fiend, shudders at the sight of the manuscript in which he "gave that dark idea a sort of material existence" (SI p. 171). Owen Warland feels the same impulse "to give external reality to his ideas, as any of the poets or painters, who have arrayed the world in a dimmer and fainter beauty, imperfectly copied from the richness of their visions" (MM p. 458). The implication is that the idea/l/ can never be completely turned into fact, yet, paradoxically, this is presented as a condition to be met if the effort is made in earnest. But the final statement is the tale itself. Having accomplished the impossible, having realized ideal beauty in his own handiwork which represents "the intellect, the imagination, the sensibility, the soul of an Artist of the Beautiful", Owen, rather enigmatically, admits that "this butterfly is not now to me what it was when I beheld it afar off, in the daydreams of my youth" (MM p. 471). This is the acknowledgement of some measure of failure, and not an expression of contentment. Owen knows that more cannot be done, and views the destruction of his mechanical butterfly with complete equanimity.

The notion that, carried too far, the pursuit of the ideal may be counterproductive for the artist becomes explicit in The House of the Seven Gables (1852), where Clifford Pyncheon, "a refraction of the artistic nature",[32] is something like a case-study of the problem. His long incarceration, that protracted and forced exclusion from human society, has fatally changed his perception. Before Phoebe, his pretty and homely niece, reawakens his long-suppressed craving for human society, he lives in a sort of dream-world, and his images of beauty are frozen, "like the pictures of secluded artists, into the chillest ideality" (HSG p. 140). This note will be struck even in The Marble Faun (1860), where the omniscient author-narrator draws a vivid analogy between the evolution of the idea into a finished work of art and the technical stages through which it reaches completion. The first of these is the block of marble ("containing, however, the possibility of a great deal of grace within it"); the second, "the roughly modelled little figures in clay or plaister"; the third, "the exquisitely designed shape of clay", which is followed by the fourth, a plaster-cast made from this, and, finally, the marble form (MF p. 114). If between the idea and the reality falls the shadow, if the clay model is more interesting than the final marble, the blame should be laid at the

door not of the artist, but of the uninspired craftsmen who have chiselled the marble.

This, however, is not Hawthorne's final word on the matter. That final word comes from Hilda, the decent but unoriginal American painter in Rome, when she first sees his fellow-countryman Kenyon's nearly finished Cleopatra in his studio. The sculptor seems to have reached a dead end in his work; he complains that he finds it "a mere lump of senseless stone, into which I have not really succeeded in moulding the spiritual part of my idea". Hilda is sympathetic:

> I am afraid that this final despair, and sense of short-coming, must always be the reward and punishment of those who try to grapple with a great or beautiful Idea... The Idea leaves you an imperfect image of itself, which you at first mistake for the ethereal reality, but soon find that the latter has escaped out of your closest embrace (MF pp. 378-379).[33]

The last sentence is a distant echo of Owen Warland's comment on the finished butterfly.

There is thus a great deal of similarity between Hawthorne's scholar and artist, as both subordinate their lives to an ideal. The artist will assume distant characteristics of his own only when that other aspect of his calling, the capacity for the discovery of truth is considered. But even there, the divergence is superficial. Aylmer and Rappaccini also possess the gift of seeing through surfaces (appearances) and of fathoming reality. Without this gift they would have been unable to acquire their power over nature. The realization of <u>their</u> idea/l/ depends upon their mastery of natural laws, which in turn presupposes exceptional intellectual ability. In the scientist's spirituality, however, there is a split between vision (morally either good or evil) and intellect; the latter can be activated for purposes other than the realization of idea/l/s, as Ethan Brand, in the story so named (1850), and sometimes Chillingworth demonstrate. Concerning the self-same division within the artist's mind, the balance is tilted heavily towards the latter possibility: that of the artist using ~~his special talent to see the truth beneath appearances, which truth, al~~most without exception, is a hard one to face, because in associated values it is a negation of what is suggested by the benevolent disguises that hide it. This places the artist in the position of the magician or necromancer.

Owing to the widespread use of Gothic devices in romantic fiction, the art most often chosen for displays of this power is either painting or sculpture. The work of the painter or sculptor fulfils two related functions. If the original is a character within the tale, it reveals certain truths about him, of which he or his community pretends to be, or genuinely is, unaware. If the original is outside the cast of characters, the objects of art help establish identities within. The travelling European painter of "The Prophetic Pictures" (1837) "paints not merely a man's features, but his mind and heart. He catches the secret sentiments and passions, and throws them upon the canvass" (TTT p. 167). The sentiments caught in his portraits of a young couple portend some great calamity - the husband murdering his wife - which he arrives at the last minute to prevent. One possible interpretation is that the morbid streak in the young man's personality is only perceived and represented by the painter before it becomes obvious to people with duller visions, including the models themselves. Yet, speaking in his own voice, the narrator is ambiguous. The painter, who had interposed himself between the man and the woman, "stood like a magician, controlling the phantoms which he had evoked" (TTT p. 182), where the simile implies that through his art he had exercised a baneful influence. Edward Randolph's portrait in the eponymous piece (1838) of "Legends of the Province House" functions in much the same manner. Within the terms of reference of the story it adequately reflects the character - "a wretch detected in some hideous guilt" - of Randolph, who was partly responsible for the repeal of the first provincial charter of the Bay Colony, and thus for the loss of its semi-independent status. By analogy, when much later Governor Hutchinson is faced with a choice between King and people, the portrait helps identify him as a traitor to the people's cause before the actual betrayal takes place, and highlights the misery he is to suffer later.[34] Particularly overloaded with such meaning are the pictures of The House of the Seven Gables. Colonel Pyncheon, the original perpetrator of the crime against the Maules, and two of his descendents, Judge Pyncheon and Clifford Pyncheon, appear in portraits which disclose and accentuate character-traits that may not be immediately recognized by others concerned in the centuries-old feud between the two families. As time moves on, "the painter's deep conception of his subject's inward traits", of that subject's "bold, hard and at the same time indirect character", becomes increasingly noticeable to the beholder - in our particular case to Hepzibah Pyncheon, last and most innocent

victim of Maule's curse. By its resemblance the old portrait of the Colonel throws into relief the Judge's character and identifies him early in the story as a wicked man. What was accomplished by the painter's brush in the time of the Puritans, is executed by the sun for Holgrave, the daguerreotypist. His photographs invariably bring out the disagreeable traits of his subjects, however amiable they may try to appear. So much so that it is possible to mistake a daguerreotype of the Judge for a photographic reproduction of the Colonel's portrait. Likewise, Clifford's effeminacy and voluptuousness, his cold and sterile aestheticism shine forth, before he is released from prison, from his miniature portrait cherished by his sister.

In The Marble Faun we find somewhat more complex pictorial and sculptural analogies. There is, first of all, Kenyon's unfinished bust of Donatello - unfinished, because the artist was afraid that he might spoil that most truthful expression he had carved out. There is also an earlier clay model he had made on a visit to Monte Beni, Donatello's family seat in the country. These pieces are particularly meaningful as they suggest important spiritual states, aiding - in typical Hawthornean fashion - both the sculptor and his friends in recognizing those states. Donatello comes of ancient Italian stock, allegedly descended from the Fauns of mythological times; in the opening episodes his friends are impressed by his Faun-like innocence and spontaneity (an impression deepened by his close resemblance to the Faun of Praxiteles, on display in the Capitoline Museum). Apparently encouraged by the look in the eyes of Miriam, the painter with whom he is in love, innocent and unspoiled Donatello murders the mysterious model - pursuer of the woman - by throwing him over the Tarpeian Rock. After the event, and in accordance with the romantic tenet that sin is an instrument of education, Donatello goes through a painful moral and intellectual development, phases of which are reflected by the sculptor's work. Back in Rome, Kenyon starts working on another bust of the Italian aristocrat - this time from memory - and produces a "reminiscence of the Count's face, wrought under the influence of all the sculptor's knowledge of his history, and of his personal and hereditary character". To Hilda "/i/t gives the impression of growing intellectual and moral sense" (MF pp. 379, 380), that is, the Count is recovering from the despondency and bitterness which was revealed by the clay model. The sculptor concurs, but adds that there is a parallel between the present incomplete state of the bust and Donatello's as yet unfinished moral

development; until the soul's growth is concluded in the subject, the bust should not be tampered with. "A few more strokes of the chisel might change the whole expression, and so spoil it for what it is now worth" (MF p. 380). In other words, life has primacy over art.

There is also that complementary use, for purposes of identification, that we have seen earlier in Hawthorne's fiction. In the two instances, however, in which he employs the device here, the effects are overwrought and artificial. Associating the model with the vanquished enemy in the painting "The Archangel Michael and the Demon", and Hilda with Beatrice Cenci in Guido Reni's famous portrait (in Chapters XV, XXIII, XXXVI) in order to drum into the reader's head that one can be sinful without being depraved[35] does more harm than good to the romance, as the protrusion of the author's hand goes well beyond the permissible.

Attention in the foregoing discussion has been concentrated on the salient points of Hawthorne's view of art and artists. There is something unresolved in his approach: on the one hand art is the (imperfect) material embodiment of a (perfect) idea (of beauty), on the other, it is a reflection of reality, but only superficially of the reality of material forms, as in the work of all talented artists it is the spiritual behind the material that captivates the viewer. Insight is the sine qua non of true creativity; it comes from the ability to grasp the spiritual essence beneath the gross material mask. A touch of philosophical idealism is undeniable here, as even it its mimetic function art reflects the impalpable spiritual rather than the material reality. But if we translate nineteenth-century romantic language into our own, and substitute psychological for spiritual, as in everyday usage we have replaced the old-fashioned term soul with its modern equivalent, self, idealism will be a terminological and not a philosophical aspect of Hawthorne's work. The ramifications of this problem, however, require further study.

The High, Heroic Ideal

Hawthorne's theory of art is in that post-Platonic tradition that assigns a double residence to the Ideas. M. H. Abrams attributes the modification of the original Platonic theory to Cicero and Plotinus. Ideas, "in addition to their transcendental subsistence... were given a secondary location within the human mind itself". Accordingly, in the Plotinian view

the arts are not merely pale reflections of reflections as Plato contended; on the contrary, they "go back to the Ideas from which Nature itself derives". Both Cicero and Plotinus believed, however, that the Idea was not in the material, but in the artist's mind, before it entered the material.[36] Although there is a degree of incommensurability between the Platonic and the post-Platonic positions, Hawthorne adopts each with equal facility. Both of them are convenient points of reference for a number of (perhaps) ineffable qualities rather than seriously considered theoretical foundations. It is by means of the Idea thus conceived that Hawthorne can most economically indicate that in art, as in life, there are qualitatively different levels, and that in both we should aspire to the qualitatively highest.

But that "qualitatively highest" is too vague and too intriguing a notion without at least some of its correlatives common both in art and life. As to the circumambient reality in which the artist has to look for his material, the highest quality is certainly not la belle nature of the eighteenth century ("improved nature", still, essentially, a mimetic view).[37] It is much more difficult to define it in the positive than in the negative sense, and as we need the former, it is advisable to bear in mind Hawthorne's own warning about the dangers of too much ideality, all the more so as I have equated ideality with the qualitatively highest. If Hawthorne aspired to represent the best even amidst the worst, why did he at the same time deem an excess of it artistically counterproductive? His artists (and scientists) know, or are made to know, that the ideal cannot be fully achieved in the real; nevertheless, that knowledge does not mean that they can safely pursue it to the outermost limit. Owen Warland's cryptic remark about his mechanical butterfly in "The Artist of the Beautiful" ("it is not now to me what it was when I beheld it afar off in the daydreams of my youth" MM p. 471) is an admission that the art is only an imperfect realization of the vision; Owen's isolation in the light of this is caused not by an excessive narcissistic ideality that he alone may enjoy,[38] but by his finer sensibility and anti-utilitarian attitude in a thoroughly utilitarian society. This, of course, is not enough to dispose of the charge that he errs on the side of ideality, as there is an equally puzzling sentence at the close of the story, after the destruction of the butterfly:

> /H/e looked placidly at what seemed the ruin of his life's labor, and which was yet no ruin. He had caught a far other butterfly than this. When the artist rose high enough to achieve the Beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes, while his spirit possessed itself in the enjoyment of the Reality (MM p. 475).

It seems at first that Owen's reality is the reality of his vision, that is, it is spiritual. We should consider more of the related evidence, however, because if things were as they appear, there would be no point in Owen's trying to render his vision in tangible form. The very open rejection of Clifford's "chillest ideality" in The House of the Seven Gables may be applied retrospectively as a cautionary observation in interpreting the earlier work, too. So may Hawthorne's various comments on painting and sculpture recorded at the time of his European sojourn.

Hawthorne was well into middle age when he came face-to-face with the cultural wealth of Europe. The exposure of his sensibility to even the best in that culture and that wealth was significant not because it further refined the sensibility; he was too deeply attached to his own background to be capable of the kind of change and opening-up that Henry James's hero, Lambert Strether, so uniquely personifies. His English Notebooks and French and Italian Notebooks record the confrontation of a fixed sensibility (and the corresponding aesthetic principles) with a challenging new experience, and reveal the sensibility at work. His impressions of the English painters at the Manchester Exhibition in 1857 are disappointing. "they cannot paint anything high, heroic and ideal", but "are strong in homeliness and ugliness". Turner's pictures are "so much lacquered wave or painted gingerbread". He finds that the pre-Raphaelites are both close to and far from reality. "/E/very single thing represented seems to be taken directly out of life", yet "never was anything so stiff and unnatural". The reason for this is that "with the most life-like reproduction there is no illusion"; if only "a semi-obscurity were thrown over the picture after finishing it to a nicety, it might bring it nearer to Nature". The only painter whose greatness he acknowledges (grudgingly, though) is Hogarth (EN pp. 549-550, emphasis added).

There are in this description two sets of antithetical and value-laden words, and they provide important signposts to the operation of Hawthorne's sensibility. We have high, heroic, ideal, illusion, nearer to Nature on the positive, homeliness, ugliness, directly out of life, stiff,

unnatural, most life-like on the negative side. Life-like and natural are antithetical, whereas heroic, ideal and natural are not.

Then Hawthorne goes to Italy, where he discovers the values thus located not in the Pietà or Moses, but in the Faun of Praxiteles in the Capitoline Museum (FIN p. 178) and in the antique ideal sculpture in the Uffizi (FIN p. 296). We are inclined to assume more enthusiastic appreciation of Italian art on the part of someone with so much emphasis on ideality, but Hawthorne dismisses en masse the painters of the Italian Renaissance. A visit to the Borghese Palace in Rome is an occasion for him to celebrate not the Italians, but the Dutch - Rubens, Rembrandt, Vandyke, Paul Potter, Teniers - "men of flesh and blood, with warm fists, and human hearts". Compared with them, "these mighty Italian masters seem men of polished steel, not human, nor addressing themselves so much to human sympathies as to a formed intellectual taste" (FIN p. 112). The point of the criticism levelled against "these mighty Italian masters" is no more and no less than that they are artificial; which is only another way of calling them unnatural, that is, according to Hawthorne, they err on the side of too much ideality. Clearly, not a Hegelian value-judgment; for Hegel the hallmark of Italian painting was exactly its spirituality (ideality).

I have detected some apparent conradictions before; life-like, for instance, is not a synonym but an antonym of natural; this latter - such are the implications - denotes some sort of balance between the ideal and the actual.[39] I have also pointed out that heroic and ideal fall into the same class of values as does natural; in a way they function as correlatives of the latter in so far as their meaning is more obvious and can, therefore, illuminate the less transparent meaning of natural. Such an assumption is justified not within the narrow pale of Hawthorne's own criticism, but within the general romantic context of mid-nineteenth-century American literature. There is no reason and no evidence to suppose that Hawthorne attributes to heroic connotations other than the ones the word has acquired through Carlyle, Emerson, and Thoreau. Adopting this position, we shall have no difficulty locating the intellectual genesis of the following remark on the Venus di Medici, the statue that particularly delighted Hawthorne. "/I/t makes one more ready to believe in the high destinies of the human race, to think that this beautiful form is but Nature's plan for all womankind, and that the nearer the actual woman approaches to it, the more natural she is" (FIN p. 308). The most perfect as the most natural, that is, heroic, makes even more evident the kinship be-

tween this particular romantic writer and those who dominated the intellectual climate of his time.

The meaning of life-like and unnatural, ideal and spiritual is now sufficiently clear; with the ambience they have by virtue of their context it is also possible to identify the generic concept of which they are ramifications. Henry James, himself wary of critical cant and blessed with a mind "so refined that no idea could violate it",[40] thought it wise to assess some of Hawthorne's fiction with the help of such predominantly romantic notions as imagination and fancy:

> Hawthorne was a man of fancy, and I suppose that in speaking of him it is inevitable that we should feel ourselves confronted with the familiar problem of the difference between the fancy and the imagination. Of the larger and more potent faculty he certainly possessed a liberal share; no one can read The House of the Seven Gables without feeling it to be a deeply imaginative work. But I am often struck, especially in the shorter tales, of which I am now chiefly speaking, with a kind of small ingenuity, a taste for conceits and analogies which bears more particularly what is called the fanciful stamp. The finer of the shorter tales are redolent of a rich imagination.[41]

For Hawthorne, the familiar problem of the difference between the two faculties is not merely something embedded in, or exemplified by, his work; he considers it also at a theoretical level. Like Emerson, he employs these terms in their Coleridgean sense. The imagination, Coleridge says, is a faculty of insight, to which we owe our knowledge of ideals, and it is also a faculty of interpreting the symbolism of the visible world. It is "a living Power and prime Agent of human perception" (primary imagination); "it dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate" (secondary imagination). Fancy, on the other hand, is "a mode of memory emancipated from the order of time and space", which receives "all its materials ready made from the law of association".[42] The corresponding faculties of thought are Reason, which gives man his Ideas, and Understanding, without which the empirical grasp of material reality would not be possible; genius and talent, the related terms, indicate the dominance of one or the other of the two faculties.[43]

Theoretically, Hawthorne is most concerned with the imagination; his genuine artists almost always possess insight, that salient characteristic of the imagination, and when, like Owen Warland, they do not, they have at least the ideal to work from; Drowne's one great success reveals "how an adept of the Fancy became a genius of the Imagination".[44] The vehe-

ment rejection of life-like and unnatural products is an affirmation that reason, imagination and genius as opposed to understanding, fancy and talent, are the true creative faculties of the artist. In modern parlance, Hawthorne is revolting against the tyranny of facts. In the complaint at the beginning of "The New Adam and Eve" (1846) about art having become a second and stronger nature,[45] the latter term is certainly in the same class of concepts as reason, imagination and genius. It is in the light of this that we should read the claim, repeatedly made in The Marble Faun, that dimness, half-lights of one kind or another are essential to the proper functioning of the imagination. Donatello's observation that Miriam's self-portrait is like a reflection in water is the highest compliment: it is not life-like, but natural (MF p. 48). The Coliseum by moonlight is disappointing: "/t/he splendor of the revelation took away that inestimable effect of dimness and mystery, by which the imagination might be assisted to build a grander structure than the Coliseum" (MF p. 153). Kenyon's genius is never so apparent as when he describes his work on the statue of Cleopatra: "I kindled a great fire within my mind, and threw in the material ... and, in the midmost heat, uprose Cleopatra" (MF p. 127).

The conceptual field thus marked is large enough to accommodate Hawthorne's own work, and even to justify his choice of the romance as his form of fiction. Why the romance had become so popular in America and why it had remained so for such a long time, we have seen. We have also considered the social and historical reasons militating against the rise of the novel proper. Those reasons were, indirectly, acknowledged also by Hawthorne. The novel was "presumed to aim at a minute fidelity, not merely to the possible, but to the probable and ordinary course of man's experience", while the romance presented "the truth of the human heart... under circumstances, to a great extent, of the writer's own choosing or creation", according to the much cited Preface (HSG p. 1). The emphasis on the "circumstances... of the writer's own choosing or creation" is a clear indication of the importance this author attached to the freedom of the imagination as the hall-mark of romance, but it is in the qualifying sentence that follows that his comments blend with his theory of art in general: "If he think fit, also, he may so manage his atmospherical medium as to bring out or mellow the lights and deepen and enrich the shadows of the picture" (HSG p. 1). The ensuing references, in this respect, to the past, "now gray in the distance... and bringing along with it some of its legendary mist", are not just arguments in favour of "the picturesque effect" that

Hawthorne associated with the form (and that Henry James uncritically echoed in his book when he attributed Hawthorne's interest in the past to his love of the picturesque).[46] What he proposes is of a piece with his more general statements, a vindication of his revulsion from any preoccupation with actualities for the sake of "life-like" representations and unnaturalness. To himself as well as to his public he justified the romance on the ground that it called for the use of the imagination and not the fancy, and was - even if nowhere did he make a direct statement to this effect - more artistic (ideal and spiritual) than the novel.

From the very beginning, the best of Hawthorne's early fiction is shaped in strict accordance with the dictum which he will express only later in the critical commentaries of the notebooks and the theoretically grounded tales and romances. One of these is the conviction that the past is an indispensable source of material for the writer. The critical commonplace, however, that Hawthorne - owing to his constitutional morbidity - was a captive of the past, especially of the Puritan past, will not be accepted today; we know more abut the way in which his genius was actuated by the present, and we also know how he responded to stimuli reaching him from that present. A somewhat more convincing case can be made out for his use of the past as a source of picturesque effects, as it was originally done by Henry James.[47] But to state only this much is to miss the essential truth. Let me, therefore, look at some of the fiction where questions of art are central, and see whether my findings elucidate and corroborate the theoretical positions cited, or whether they are reciprocally elucidated and corroborated by them.

"The Battle-Omen", a little-known story of 1836, apparently has something else than art for its subject. It is concerned, in fact, with what we would call the quality of life today, even if the criteria and the values by which that quality is determined are different from ours. What strikes one in this story is not only the author's natural affinity with the Puritans, but also the nostalgia for the poetic elevation of their life. The plot is extremely thin: two young men are returning from a military meeting. The setting is aptly chosen: the frozen lake, the wilderness around, and the frosty sky are an appropriate foil for their conversation. War seems to be imminent, and the young men recall how in the past such events were foreshadowed by supernatural phenomena. "'Is it not strange', said one of the young men laughingly, 'that these near commotions are foretold by none of the wild oracles, which our fathers were wont to hear on

occasions of so muchless interest?'" His companion agrees. "'True, the pilgrims were a favoured people... But if we had inherited the gloom of their religious faith, the winds in the forest and the meteors in the sky would have prophesied also to us.'" The impersonal narrator intrudes and elucidates, and plays down the significance of religion in this mentality. "Most of the apocryphal beliefs of the Puritans were the result of strong but not elevated imagination", which does not mean that those beliefs were superstitions. "They were the coinage of perilous and awful moments; they imbibed desolate romance from the circumstances which formed them, and neither purification nor ornament could render them more poetical than when they issued from the hearts of our forefathers" (SI p. 237, emphasis added). Special attention should be given to poetical and romance in the passage, in either case with reference to life. As we later learn, such supernatural warnings were last heard some fifty years before by a fisherman (on the very spot that the two youths are approaching), demonstrating, as it were, that they "were witnessed not only by people of peculiar sanctity". Even later, the imagination of the two young men grows particularly vivid under the impact of the talk and the setting and the circumstances:

> Their tale acquired the earnestness of deep belief.The wind as it howled over the snowy waste and buried itself in the forest, began to startle them by its resemblance to the spiritual minstrelsy, and the ice-crack thundering heavily from shore to shore, rang upon their ears like the roar of a cannon. And the Northern Lights - (Fancy's own Watch-Fires, now gleaming and quivering far towards the middle sky, so as to throw their mysterious radiance over the Milky Way) - might readily have assumed the aspect of armed hosts and flaming towns, apparitions not unknown to the men of olden time (SI pp. 237-238).

Suddenly, from the nearby village there comes a beating of drums, then other instruments are heard. The miracle is accomplished, the past reimposes itself upon the present.

According to this story the Puritans were imaginative people, and imagination, exposed to the rigours of their scant material conditions, imparted a unique spirituality to their life. We can establish from the context that spiritual marks an essential element of life, without which it would not be available for art. Hawthorne constructs his whole oeuvre around this conflict: a pragmatic and utilitarian view and way of life clashing with another which does not penalize but encourages the cultivation of

sensibility, because it recognizes the need for the spiritual enrichment of life. The Venus di Medici is for Hawthorne "Nature's plan for all womankind", the ultimate standard of naturalness, the ultimate standard of the heroic. Now, although the word is not uttered in the story under review, the heroic permeates the whole texture of the life which gets its spiritual (elevated) dimension from the very conflicts and circumstances that the Puritans had to endure.

That the "quality of life" as well as the "quality of the people" who lived that life was a recurrent concern of Hawthorne's, and that the measure he used was the set of norms conveniently denoted by the term heroic, is also demonstrated by "Drowne's Wooden Image". The titular main character produces likenesses which "looked as if a living man had been changed to wood both in body and spirit". But once in his life he exhibits more than just a knack, and creates a genuine work of art. On this occasion his model is a beautiful Portuguese woman with whom he fell in love. What Hawthorne offers as an explanation, however, suggests something more important than love:

> In every human spirit there is imagination, sensibility, creative power, genius, which, according to circumstances, may either be developed in this world, or shrouded in a mask of dulness until another state of being. To our friend Drowne there came a brief season of excitement, kindled by love. It rendered him a genius for that one occasion, but, quenched in disappointment, left him again the mechanical carver in wood, without the power even of appreciating the work that his own hands had wrought. Yet who can doubt, that the very highest state to which a human spirit can attain, in its loftiest aspirations, is its truest and most natural state, and that Drowne was more consistent with himself when he wrought the admirable figure of the mysterious lady, than when he perpetrated a whole progeny of blockheads? (MM pp. 319-320).

This may mean that the work of genius is inspired by love and reverence for the subject,[46] but the closing sentence broadens the implications significantly by stating that the most natural state of man is the highest that he can attain. That state is the heroic state as conceived by Carlyle and Emerson, and the difference between the life-like images Drowne carves before and after this exceptional episode of his career, the difference between his ordinary self and his genius is exactly the difference between his uninspiring American subjects as well as the life that produced them, and the Portuguese woman as well as the life that Hawthorne associated with her. The artist can only attain the heroic ideal if the reality from which he takes his subject also possesses it.

So when late in his career he misses the high, heroic ideal, he only rephrases in a purely critical context what in his work has already been a formative principle. In The Marble Faun, the tenor of which expressly calls for, and is reinforced by, such theorizings, he goes even further, and equates spiritual beauty and heroic subjects in that they are only evidence that the idea wrought in the marble is worthy of the immortality that the material ensured (MF p. 135). Life at its highest elevation is the most human, and only such life is capable of inspiring genius. Life at its highest is heroic or spiritual, or rather both, inseparably.

The Subject in the Object

I have so far been discussing various complementary aspects of Hawthorne's view of art; despite the rejection of a narrow fidelity to life (one is tempted to say: to appearances), the unifying and at the same time most inclusive element operating in this system is the mimetic principle. For even when the idea, which art should always embody, is projected into a particular work, its raison d'etre (let us only recall the conversation about the imperfect bust of Donatello) is that it reveals something about reality.

But there is another, hitherto unmentioned, yet equally important, theory within this system. If the generic name of the one I have just concluded is mimetic, this latter is aptly called expressive. As a rule, it gets less attention than the former, because it is not particularly noticed by Hawthorne, either; not, at any rate, in his writings on (questions of) art. M. H. Abrams regards the expressive theory as ultimately Plotinian, which through Locke, Young and Hume found its way into the theories of Wordsworth and Coleridge. Underpinning Young's Night Thoughts ("Our senses, as our reason, are divine / And half-create the wondrous world they see"[49]) is the Lockean idea which gave the mind a partnership in sense-perception; this idea in Hume "slips into the alternative figures of projecting lamp, of production and even of creation".[50] What, for my argument, is relevant here is not that this was part of a reaction against "the material and mechanical universe which had emerged from the philosophy of Descartes and Hobbes, dramatized by the theories of Hartley and the French mechanists of the latter half of the 18th century".[51] What is illuminating is the consideration given to the creative or subjective side of perception, and indirectly to the question of the reliability of sense-perceptions.

Wordsworth's definition of poetry in the famous "Preface" of 1800 to Lyrical Ballads as "the spontaneous overflow of powerful feelings", or the contention in the XIIIth Book of The Prelude (as completed in 1805) that the mind also contributes to the world in perceiving it ("The excellence, pure function, and best power / Both of the object seen, and the eye that sees") reflected a widely accepted theory of European romanticism.[52] Echoes of this theory reverberate in Emerson as early as "Nature" (1836): "Such is the constitution of all things, or such the plastic power of the human eye, that the primary forms, as the sky, the mountain, the tree, the animal, give us a delight in and for themselves; a pleasure arising from outline, color, motion and grouping. This seems partly owing to the eye itself. The eye is the best of artists."[53]

Such an approach to art may at first seem incompatible with mimesis, as indeed in the final analysis it is. Nevertheless, it comes to occupy a prominent place in Hawthorne's aesthetics in the last decade of his career, although it will not relegate the mimetic principle to second place. It might be a case of the expressive theory gradually becoming more attractive, yet failing to engage Hawthorne's interest exclusively as the whole process started too late. This, however, is an unfounded hypothesis in view of the whole oeuvre. For although Hawthorne seems little preoccupied with this particular question in his early critical writings, his best work in those early years shows not only familiarity with, but complete mastery and acceptance of, the expressive theory. There is nothing inexplicable in this: in most great romantic writers mimesis (predominantly objective) and expression (predominantly subjective) are forced into an uneasy union, and it would have been strange for Hawthorne not to be affected by this peculiar brand of subjectivism in his most malleable years. If I now draw on his late work in making my case, the reasons are convenience and expediency. A brief consideration of some of the stories of the eighteen-thirties will, however, be inevitable as even in the most didactic utterances twenty years later the theory will only indirectly be concerned with nature, the direct relevance stopping at the reflection of that nature, which is art. The stories, on the other hand, show us the theory at work, in the process of creating a picture of reality, in which the data derived from that reality go through some commutations before our very eyes. Which also implies that although Hawthorne knew very well what was involved, and what full adherence to the expressive theory would have entailed, he refrained from uncritical commitment.

Superficially, Hawthorne's queries and observations about man's interpretation of reality are no more than truisms about meaning in art. In 1858, saturated with his Italian experience, he seems to have lost even his remaining certainties about the correct interpretation of art. The same picture, he writes, may be seen in a hundred different ways, and the painter, perhaps, had a meaning which none of them have reached. "/O/r possibly he put forth a riddle without himself knowing the solution. There is such a necessity, at all events, of helping the painter out with the spectator's own resources of feeling and imagination, that you never can be sure how much of the picture you have yourself made" (FIN p. 334). The painting (the sculpture, the tale) as riddle is an ambiguous concept; on the one hand it stresses the complexities of great art, on the other, it more than intimates a gap between the artist and his public, a supercilious attitude on the part of the former, philistinism in the latter, with the blame equally distributed.[54] But there is more to this than the acknowledgement of a fatal separation. A great work of art, Hawthorne continues, is "a great symbol, proceeding out of a great mind; but if it means one thing, it seems to mean a thousand, and often opposite things" (FIN p. 335). The Marble Faun is very obviously intended to be a vindication of the claim; and even though it fails to justify the effort fully, the numerous occasions on which it restates the above formula indicate how central to Hawthorne's view of art multiplicity of meaning was. Hilda, for instance, complains that after looking at the Faun (of Praxiteles) too long, "instead of a beautiful statue, immortally young, I see only a corroded and discolored stone". Kenyon adds that "/i/t is the spectator's mood that transfigures the Transfiguration itself. I defy any painter to move and elevate me without my own consent and assistance" (MF p. 17). These remarks throw into prominent relief the part that the spectator or reader or listener plays in the process in which art fulfils its mission. True to this proposition, Kenyon believes that he can enjoy the Laocoon with full abandon, because he is in the right mood for the experience (MF pp. 391-392). Thus Hilda's dictum that "/n/obody... ought to read poetry, or look at pictures or statues, who cannot find a great deal more in them than the poet or artist has actually expressed. Their highest merit is suggestiveness" (MF p. 379) is or should be adopted as the guiding principle for reading The Marble Faun itself. There must be an "ulterior motive" behind such repeated allusions to hidden and indefinite meaning; this "ulterior motive", most probably, was the author's anxiety that his

romance would become a "tissue of absurdities".[55] These fears were more than justified: Hawthorne failed by his own standard, as we do not find more in his Faun than he actually expressed. But this particular apologia is, as I have intimated, significant as a belated comment on the philosophy as well as the method of the best of his early work; it may also leap into prominence as an anticipation of symbolism and of the various forms of modernism which sprang from symbolism. Yeats's famous essay, "The Philosophy of Shelley's Poetry" (1900) restates familiar romantic positions: "It is only by ancient symbols, symbols that have numberless meanings besides the one or two the writer lays an emphasis upon, or the half-score he knows of, that any highly subjective art can escape from the barrenness and shallowness of a too conscious arrangement, into the abundance and depth of Nature."[56]

Three of the tales of Hawthorne's early career, "My Kinsman, Major Molineux" (1835), "Wakefield" and "Young Goodman Brown" (both published in 1835), exemplify in a transparent way the uses of the expressive theory. In addition, "Wakefield" may also be treated as a very special case, as it bears witness to a bolder, more original and altogether deeper understanding of the role of the perceiving consciousness in the interpretation of primary reality than do the other two; by virtue of this originality it constitutes the strongest link between Hawthorne and modernism.

"My Kinsman, Major Molineux" can and should be read at several levels, the most obvious level being the one at which it is the story of an initiation. This is at the same time the level most directly connected with the question of perception, with the expressive theory in its practical manifestation. A young man, Robin, arrives in the little provincial metropolis from the country in the hope of meeting his famous and influential kinsman, the major. The theme is the archetypal "young man from the provinces", so popular in nineteenth-century literature.[57] The European variations often produce a tragic ending[58] where the tragedy of the hero is caused by personal choices involving acts of betrayal; Hawthorne's Robin also commits an act of betrayal when in the end he joins the mob in publicly humiliating the major. This act of betrayal constitutes the climax of the initiation story: Robin, by shrewdly recognizing that he has nothing to gain by this kinship, and by openly denying the major, crosses the threshold that separates innocence from sin (that is, experience), and youth from adulthood. No tragedy is intimated; what is more or less certain at the end is that by applying his shrewdness in this way (that is, unscrupulously), Robin will rise in the world despite the loss of patronage.

The principal interest of this story, however, is psychological. Its basic plot-line, the reworking of an archetypal pattern, may not be particularly original, but the way in which Robin's metamorphosis is portrayed displays more than Hawthorne's usual subtlety. The young man is barely eighteen years of age when he arrives in town; he has no experience of urban life, only some naive preconceptions. What is more, he has been travelling for three days and is exhausted even if in his highly excited state he is not quite conscious of it. Predisposed to misread his new experience, Robin runs into difficulty after difficulty, which increases his exhaustion. By the time he reaches the church steps from where he is going to witness Major Molineux "in his tar-and-feathery dignity", he is so wrought up that sense-perception yields to hallucination, or, at any rate, becomes inseparable from it. That distortion of actual reality which was produced by the incommensurability of Robin's background and the urban scene (not only in physical, but in intellectual and moral terms as well), and was accentuated by memories of home, reaches its culmination in this episode.

> 'Am I here, or there?' cried Robin, starting; for all at once, when his thoughts had become visible and audible in a dream, the long, wide, solitary street shone out before him.
>
> He aroused himself, and endeavoured to fix his attention steadily upon the large edifice which he had surveyed before. But still his mind kept vibrating between fancy and reality; by turns the pillars of the balcony lengthened into the tall, bare stems of pines, dwindled down to human figures, settled again into their true shape and size, and then commenced a new succession of changes. For a single moment, when he deemed himself awake, he could have sworn that a visage, one which he seemed to remember, yet could not absolutely name as his kinsman's, was looking towards him from the Gothic window. A deeper sleep wrestled with, and nearly overcame him, but fled at the sound of footsteps along the opposite pavement. Robin rubbed his eyes, discerned a man passing at the foot of the balcony, and addressed him in a loud, peevish and lamentable cry.
>
> 'Hallo, friend! must I wait here all night for my kinsman, Major Molineux?' (SI pp. 223-224).

What needs additional emphasis is that subjective perception determines not the author's view of eighteenth-century Boston, but the youth's. It is the youngster's "eye that creates" in the sense that he projects his psychic state into the surrounding world. As far as it is possible within the romantic conventions of story-telling, the author-narrator gives us an accurate factual description of the town and its inhabitants; his eye distorts it only to the extent to which all eyes do.

Robin's vision should be - and indeed is - judged against this factual level; the psychological disturbance overwhelming him can be measured by the distance between this vision and the narrator's picture of the same reality.

"Young Goodman Brown" presents a hero who undergoes the conversion from youth to full adulthood through the same kind of psychological ordeal as Robin does. Yet, instead of reconciliation with the world, he experiences only a dramatically sudden, but life-long estrangement. Hawthorne creates a multiplicity of levels in this tale, too, and for the same artistic ends. It is too ambiguous a story to admit only of one interpretation. One may argue either that it rests on the assumption that spectre evidence for the Puritans was real evidence, or that it follows the Gothic convention that "dreams speak true",[59] but the fact remains that Brown's psychic state and the appearance of the forest where he has the conversion-inducing experience are closely related. What I propose is not that the fearful setting is responsible for the anxieties of the hero; for that claim to be valid, we should have at least a faintly "objective" description of the forest. It is much more likely that the unnaturalness of the woods reflects the unnatural state of Brown's mind. As in "My Kinsman", there is a projected reality on top of the actual one, and this projected reality is primarily the work of the mind, even if it incorporates a good deal of what it is imposed upon. At the climactic moment even the vaguely sustained distinction between the neutrally represented world of facts and Brown's own highly subjective perception of this world is abandoned; the subjective and obviously distorted image appears as the only reality:

> 'My Faith is gone!' cried he, after one stupefied moment. 'There is no good on earth; and sin is but a name. Come, devil! for to thee is this world given.'
>
> And maddened with despair, so that he laughed loud and long, did Goodman Brown grasp his staff and set forth again, at such a rate, that he seemed to fly along the forest path, rather than to walk or run. The road grew wilder and dreamier, and more faintly traced, and vanished at length, leaving him in the heart of the dark wilderness, still rushing onward, with the instinct that guides mortal man to evil. The whole forest was peopled with frightful sounds; the creaking of the trees, the howling of wild beasts, and the yell of Indians; while, sometimes, the wind tolled like a distant churchbell, and sometimes gave a broad roar around the traveller, as if all Nature were laughing him to scorn. But he was himself the chief horror of the scene, and shrank not from its other horrors (MM p. 83).

The real (neutral or factual) world reimposes itself in the end, but only because everything of importance has already taken place by then. This, in a roundabout way, is further proof that Brown can no longer release those psychic energies that drove him to the brink of madness in the forest. So we have the familiar pattern of a man realizing in an explosion-like single experience the fundamental division of the world into appearance and reality. In neither story is the plot complex; the pattern of transformation is the same in both, and the situations which determine that pattern are almost identical (inexperienced youths in unfamiliar surroundings, nearing nervous exhaustion, achieve recognitions that invalidate previous complacent assumptions about life). It is indeed "the psychology of maturity" compressed into semi-allegoric form, yet, in both instances, the finished work is a perfectly satisfactory piece of literature. What saves these tales from the dreariness of reductive allegories is that the psychology operates indirectly, first in the dual - primary and secondary - representation of reality, then in the total subjectiveness of the latter. Brown and Robin are placed in the position of poets who read their own soul in nature (a mere shift, in a way: instead of interpreting nature as the symbol of spirit, they interpret it as a symbol of self). Hence the highly poetic quality of their stories: their troubled consciousness "poeticizes" the reality at the height of their excitement. The poetry is thus the function of the psychology. Seen in the modernist perspective, by transferring to his heroes the perception that gives shape to reality (while retaining as much of this perception for himself as is necessary to measure the extent of the subjective in the hero's own perception), Hawthorne contributes to a development that will eventually produce surrealism and will culminate in the "Circe" episode of Joyce's Ulysses, where the most obvious analogies will be found not in the dialogue, but in the descriptive "stage-directions".

On the face of it, "Wakefield" is a harmless little anecdote about a man who under the pretence of going on a journey takes a twenty-year leave from his wife, lives unrecognized in the next street, then returns to wife and hearth, presumably to be received as if he had left that very day. The moralizing bent is even more evident here than is customary in Hawthorne, and the reader is several times instructed as to the intended meaning. "It is perilous to make a chasm in human affections; not that they gape so long and wide - but so quickly close again!" (TTT p. 133). This maxim is offered for the eventuality that Wakefield, "the crafty nincom-

poop", dies and his death is brought to his wife's notice. What clinches the story at the end is in a similar vein:

> He had left us much food for thought, a portion of which shall lend its wisdom to a moral; and be shaped into a figure. Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe (TTT p. 140).

This last figure suggests death-in-life, a kind of existence in which man goes through the motions of life with no human substance to those motions (bringing to mind Eliot's dead flowing over London Bridge in "The Waste Land", or the hollow men who were never spiritually alive). Yet, important as these remarks are as adumbrations of the modern concept of social roles and role-playing, the heart of the matter is contained in another authorial intrusion:

> It was Wakefield's unprecedented fate, to retain his original share of human sympathies, and to be still involved in human interests, while he had lost his reciprocal influence on them. It would be a most curious speculation, to trace out the effect of such circumstances on his heart and intellect, separately, and in unison (TTT p. 138).

Let us substitute personality for "heart and intellect", and the passage will read as a statement about the impossibility of complete personal autonomy. In other words, there is a sense in Hawthorne of the Marxian concept of personality as the sum total of the individual's human relations. But at least one element of the comment calls for additional consideration. Wakefield retains "his original share of human sympathies", and is "still involved in human interests", although he has no "reciprocal influence on them". In the context this means that the runaway has a distinct and undying sense of his former relationship(s) and occasionally experiences a resurgence of associated sympathies and interests, yet he no longer occupies a place in the minds of people, that is, those people no longer have an image of him. Technically, this image may be the "formulated phrase" of Prufrock, but as the connotations are positive, it is more likely that in Hawthorne's view of human personality an important part is assigned to the subjective element (what members of any community make of each other modi-

fying, if not determining, the self-image each of them has). In general form, this is the same view of personality as Virginia Woolf's, whose Neville in The Waves discovers the significance of friends just when he is gripped by a crisis of identity. "How useful an office one's friends perform when they recall us", he comments. His "who am I?" is answered by his friend, Bernard (Woolf's principal spokesman in the novel): "Let me then create you. (You have done as much for me.)"[60]

My immediate point, however, is not that Hawthorne, like so many of his contemporaries, was moving towards ways of seeing and ways of representation the full implications of which will be discovered by the modernists, but that he found uses - highly original, as in the above tales - for the expressive view of art. This originality comes out best if we judge the application of the latter. Instead of projecting or discovering an idea, the hero projects his own soul into nature; instead of acting in subservience to abstractions, he acts in strict obedience to himself. As that hero is not an artist in any of the works discussed, the result of the personalization of external reality is not art, but the externalization (objectification) of psychic states, the significance of which, especially in view of the difficulties of representing subliminal levels of consciousness, cannot be overestimated.

The Artist in the World

The essential identity of Hawthorne's scientists and artists rests on such common characteristics as insight and power and the pursuit of an ideal. This is a convenient platform from which to approach the problem, never satisfactorily resolved by Hawthorne, of the relations of the artist with the world. Those relations are, in the final analysis, personal, and the various forms they take in the fiction are objectifications of Hawthorne's own problems. The difficulties of these relations, hampering the full unfolding and maturing of talent, were at the same time creatively useful, as the dissatisfaction with an uncogenial world was a powerful stimulant in the effort to show that world for what it was as well as to contrast it with the ideal, either its own or the artist's. I might as well add that the theme quickly transcends its own limitations, and it does so either by way of association or by Hawthorne's own (occasional and explicit) broadening, or just adapting, the lessons of typical situations in such a way that they go well beyond the narrow confines of the problem.

Hawthorne's artists are almost always lonely, as are all individuals who do not conform to commonly accepted standards and systems of values. Their loneliness must, however, be qualified: it is isolation from the common concerns of society, or society's indifference to, nay, contempt for, the concerns of the artist. For all this, Hawthorne's writers, painters, sculptors and scientists, or his personalities with only the artistic temperament and without the creativity, may seek to offset the disadvantages of their peculiar position by association with each other. Holgrave (a very special case, part artist, part man of the world) in The House of the Seven Gables is at home in the company of "reformers, temperance-lecturers, and all manner of cross-looking philanthropists" (HSG p. 84), while Kenyon, Miriam, and Hilda live in a community of their own with little awareness of any ill-feeling on the part of (Roman) society. Loneliness is most painfully felt by the artist when the - however oblique - autobiographical inception is demonstrable.[61] The commonest cause is insight, which produces a critical stance to established values; the same insight calls established values into question and sets one at odds with those who abide by those values. In other words, the artist sees through appearances where the ordinary man does not. Keener perception and deeper understanding are advantages which may be exploited for good or for evil purposes, or may, in any case, be used responsibly or irresponsibly.[62] This latter is characteristic of the scientist (Rappaccini, Chillingworth) rather than of the artist (with the possible exception of the painter of "The Prophetic Pictures", where the premonition - in the portrait - of the calamitous future of the young couple imposes itself upon their life), although the abuse of the gift of penetration may breed callousness in the artist as well. Oberon's raging against his own work in "The Devil in Manuscript" is fairly typical: these stories "have drawn (him) aside from the beaten path of the world, and led (him) into a strange sort of solitude - a solitude in the midst of men" where nobody thinks or feels as he does (SI p. 172). Parson Hooper in "The Minister's Black Veil", Young Goodman Brown and Ethan Brand in the tales so named are both condemned to a dreary and companionless life because they know something about humanity that most people do not know, or pretend not to know (for the sake of appearances), and only in the case of Brand is there authorial disapproval of the arrogance inherent in the hero's rejection of human sympathies and in his cultivation of the intellect at the expense of the heart.

As far as isolation is concerned, it seems a painful condition and

a heavy price to pay for the privilege of knowledge (which is not yet power), and the emotional difficulties arising out of this situation are indubitably Hawthorne's own as well. But as he found justification for his own isolation, his artists also embrace it with an ultimate (even if at times tenuous) conviction of its inevitableness. The "singularly beautiful and touching passage", quoted by James, of 1840 in his American Notebooks hints at something deeper than merely a different view of life. "And now I begin to understand why I was imprisoned in this lonely chamber... I still keep the dew of my youth and the freshness of my heart."[63] The tenor of these lines may be recognized in the description of Owen Warland's vicissitudes endured on the long and tortuous journey towards mastery of the beautiful. Hope and struggle, failure and disappointment, compromise and dormancy of spirit are followed by the revival of his vision and of his better self. The lessons are properly understood by Owen. "/I/t is as we go onward in life, when objects begin to lose their freshness of hue, and our souls their delicacy of perception, that the spirit of Beauty is most needed" (MM p. 469). Like Hawthorne, Owen preserves the spirit of beauty, thus his creativeness, by withdrawing from the world.

Emphasizing the need to protect one's sensibility (delicacy of perception) and the spirit of beauty is a roundabout way of condemning the society in which special precautions have to be taken for this purpose. There is a conception of the artist here which marks a remarkable falling away from the not so distant and most readily comparable Renaissance ideal of poetry as a sign of manly competence.[64] In the romantic period, the gifts of sensibility and perception - although still reasons for deification - only make one vulnerable and defenceless, from which exile (internal or external) is the surest way out. This is exemplified by Hawthorne's own life (as well as by Melville's) and is also the pattern for his artists, scientists and thinkers. The difference between the serenely elevated Renaissance conception and this is, all things considered, due not to any degeneration of the artist's personality, but to a change in the place of art in society. The votaries of art failed to find an "honourable and necessary function" both in Europe and America.[65] The clearest case is again Owen Warland's. The problems he runs into are caused not merely by the inherent difficulties of his undertaking; incomprehension and hostility on the part of his community are also responsible. There are a number of antithetical characters in the tale: Peter Hovenden, Owen's former master; Robert Danforth, the blacksmith; Hovenden's daughter, Annie,

who marries the sturdy Robert, not to speak of their child who ruins the man-made butterfly. Their function is to highlight the qualities - common sense, rude health, practicality - that the world values, and none of which Owen possesses. There is a fairly explicit judgment on the world in the contrast, clear and unambiguous, that we notice when the delicate little watchmaker temporarily abandons the pursuit of the beautiful, and with it "his creative eccentricity", for the sake of "utilitarian purposes" (MM p. 451), succeeding so admirably "that the merchants gruffly acknowledged his merits on 'Change'" (MM p. 455). Still, the surrender to the pragmatic Yankee world is only temporary, and as Owen's determination is renewed, his isolation is also reimposed. An unhappy condition, as is made absolutely unequivocal in the authorial comment when Owen realizes that in Annie he might have (had) an understanding and suggestive companion.

> To persons whose pursuits are insulated from the common business of life - who are either in advance of mankind or apart from it - there often comes a sensation of moral cold, that makes the spirit shiver, as if it had reached the frozen solitudes around the pole. What the prophet, the poet, the reformer, the criminal, or any other man with human yearnings, but separated from the multitude by a peculiar lot, might feel, poor Owen Warland felt (MM p. 459).

Even later, his loneliness is described in terms that suggest an absolute loss (MM p. 463).

Henry James could still argue that Hawthorne's isolation was not his own fault, but the fault of society.[66] Indirectly, this justification exonerated also his lonely heroes. Such a judgment, however, no longer seems as incontestable as once it did.[67] The very fact that perspicacity, insight, and ideals can set one apart from, or at odds with, one's fellowmen is only too painfully acknowledged and accepted by Hawthorne; what is more, although he does not ignore the part that society plays in the situation, he does not completely vindicate the case of the artist. The world of the Hovendens and Danforths, which refuses to take cognizance of the artist and his aspirations, breeds strong characters. This is an ambiguity of the kind we have already seen in Emerson's attitude to America, and that will resurface most powerfully in Whitman and even in Howells. It would be blindness, not to say unfair partiality, to ignore the signs of uncertainty in Hawthorne's ultimate judgment on Owen Warland and like members of his profession. There is an obvious attempt at upgrading (the

famous sentence triple-scored by Melville):[68] "/I/t is requisite for the ideal artist to possess a force of character that seems hardly compatible with its delicacy; he must keep his faith in himself, while the incredulous world assails him with its utter disbelief" (MM p. 454). The reader is not quite convinced by the example offered: Owen is too insubstantial to perform the role assigned to him in the passage. Hawthorne is too deeply impressed by the Hovenden type to prevent him from overshadowing the artist. The discrepancy between intention as expressed in the passage and achievement as realized in the figure of Owen is, at one level, attributable to Hawthorne's own uncertainty, at another, it is the consequence of the imported character of the above conception. Elsewhere in his tales, where "refractions of the artistic nature" occupy the foreground, such as Ilbrahim in "The Gentle Boy" (1832) or Ernest in "The Great Stone Face" (1850), force of character does not manifest itself in unflinching battle with the world; on the contrary, it is a continual exercise in humility.[69] Evidently, Hawthorne is echoing Emerson and Carlyle in the above definitions of the artist; the dictum that he must "keep his faith in himself, while the incredulous world assails him with its utter disbelief" is a reverberation of "the great man is he who in the midst of the crowd keeps with perfect sweetness the independence of solitude".[70] This is especially true if we bear in mind that the great man for Emerson is the scholar as well as the poet; it is also an indirect restatement of Carlyle's position which emphasized force of character in the artist as well as the capacity (cf. his vision of the beautiful) for "penetrating into the divine idea of the world"; it is not by accident that one of Carlyle's incarnations of the hero was also the poet.

Hawthorne is thus trying to integrate into his fiction an idea that was only partially compatible with his own vision. He will not abandon that idea, nor will he feel comfortable with it. The true value of Holgrave's character lies in a "deep consciousness of inward strength" (HSG p. 180) which makes him think that he has a law of his own. As far as the idea of the poet as an embodiment of heroism and self-reliance is concerned, he is certainly a more successful creation of Hawthorne's than poor little Owen. The meek and forgiving type (Ilbrahim and Ernest) will find a last reincarnation in Hilda of The Marble Faun. But then she abandons painting as a profession, because moral elevation is irreconcilable with originality; recognizing this, she settles down to a life of copying. Which, for Hawthorne, is a way of showing that whatever his temperamental affinities and

personal sympathies may have been, his final position on the hero was that of approval.

But this is not my final position on Hawthorne. Insight and vision may send one on paths which are viewed with awe or suspicion by one's fellow-men, but insight and vision may draw one nearer to them, paradoxically, without breaking one's isolation. Two of Hawthorne's most outstandingly creative personalities, Holgrave and Coverdale, are obvious cases in point. They occupy quite a large part of the foreground in both romances, and, by fixing their gaze on the whole cast of characters, acquire added significance (some of which is only technical). But their position as observers, which from one point of view commends them to special attention, raises doubts, never satisfactorily dispelled by Hawthorne, about the nature of art and its practitioners. That all-piercing eye that discovers the incipient tragedy, hidden guilt or spiritual growth, assures one-way communication only and shuts in whatever expression of sympathy might want to reach out to, or might be needed by, the observed. This is a position where the observer can be indifferent at best, predatory at worst, in relation to those whose lives have awakened his curiosity. Are they aware of this? They are, but the recognition is a slow, at times painful, process. Holgrave at first sees nothing unnatural in prying into the lives of Hepzibah and Clifford. He admits to Phoebe that if he had her opportunities for observation, "no scruples would prevent (him) from fathoming Clifford to the full depth of (his) plummet-line" (HSG p. 178). His self-assurance and unscrupulousness presuppose each other; nevertheless, he is not indifferent to Phoebe's well-meant criticism when the girl, taking her cue from him, compares the house to a theatre, and the situation to a play, in which the subject is Hepzibah's and Clifford's misfortunes. "The play", she warns him, "costs the performers too much - and the audience is too cold-hearted!" (HSG p. 217).

The daguerreotypist-and-writer will finally be jolted out of the observer's stance and will cast his lot with struggling and suffering humanity. The same cannot be said of Coverdale in The Blithedale Romance. He is much more of a vampire than Holgrave, but at the same time he is much more sensitive. Zenobia plays a role not unlike Phoebe's: she tells Coverdale that it is wrong to tamper with human feelings out of idle curiosity. For all this, his conscience begins to stir mainly because the unnaturalness of the position he occupies in the Blithedale community dawns upon him. This is true even if he would like to lull that conscience

to sleep by pretending that he is no more than a mere commentator on the story, like the chorus in a Greek play, or that he is acting out of a sense of duty and love.

There is a way out and there is not. For Holgrave, union with Phoebe works (even if the overall pattern of the book does not justify such an outcome). Unusually, but at the same time more effectively, Hawthorne illuminates Phoebe's special significance for Holgrave by her humanizing influence on Clifford. As I have argued, Clifford has the artistic sensibility, even though his excessive share of the gift blocks the flow of creativity. His isolation and loneliness is, in part, also due to this over-refined sensibility. Phoebe gradually "draws him out" and makes him want to join "the mighty river of life" and "the surging stream of human sympathies". There is in this something analogous with her relations with Holgrave:

> By looking a little farther in this direction, we might suggest an explanation of an often suggested mystery. Why are poets so apt to choose their mates, not for any similarity of poetic endowment, but for qualities that might make the happiness of the rudest handicraftsman, as well as that of the ideal craftsman of the spirit? Because, probably, at his highest elevation, the poet needs no human intercourse; but the finds it dreary to descend, and be a stranger (HSG p. 141).

Like Clifford, Holgrave is led to "the surging stream of human sympathies" by Phoebe.

Coverdale's awareness that his observer-status in the bustle of life cuts him off from his fellow-men is incomparably greater than Holgrave's. But for him there is no such easy way out as there was for the daguerreotypist. Still, his conflict is also resolved, although not in any satisfactory way. He simply gives up writing, and lapses into an aimless, drifting existence. He does not come any nearer to "the surging stream of human sympathies".

Hawthorne's artists grapple with problems with which artists for various reasons alienated from their society are confronted everywhere. That alienation seems to be a more or less permanent condition, and continues into the twentieth century. The response that the modernists make to this situation is different from Hawthorne's in so far as the perception of this situation is different. Hawthorne's artists get a new lease of life in Henry James, in whose work the search for perfection, the

question of sensibility, the cultivation of the ideal of beauty in a society of vulgarians and philistines is one of the recurrent themes. His most intriguing creation in this respect, the unnamed narrator of The Sacred Fount, is seen today - and not without justification - as a direct descendant of Coverdale; Lambert Strether, the hero ("consciousness") of The Ambassadors is a case of the "refraction" of the artist so typical of Hawthorne. Modernist literature would be unthinkable without its romantic antecedents. The American contribution, in no negligible part, is made by Hawthorne, and delivered by Henry James.[71]

Appearance and Reality: The Major Fiction

Whether explicitly stated or not, the relationship between appearance and reality is central to Hawthorne's theory of art. The foregoing review has touched upon some of the more obvious aspects of this relationship. Contemplating the nature of reflection, beauty and truth, the heroic ideal, implies that life (or reality or nature) is not what it seems; by calling upon his faculties of vision and insight, the artist discovers what the surface conceals, and with the help of the imagination reproduces what he has found. This, of course, is not particularly original; even with all the flesh on the skeleton of his theory, Hawthorne strikes us as no more than a faithful adherent of romantic theory, who makes his choices where choices are offered, but does not wish to add to the stock of romantic ideas anything associable with him, and with him only. His originality lies elsewhere; it lies in bringing the Puritan legacy within the romantic framework. This, however, should not be exaggerated; his love of allegory is often traced to older, inherited (Puritan) ways of seeing and interpreting the world. But allegory is not confined to Hawthorne; it belongs to the stock-in-trade of the romantic artist, and its preponderance is at least as much the result of the paucity of material as of any (constitutional) fascination with the Puritan mind. We have plenty of evidence that Puritanism was the condition rather than the content of Hawthorne's fiction;[72] it supplied material, ideas, and contexts for those ideas, which he could bend to his own uses when addressing issues undeniably contemporary (or timeless in a contemporary guise, as is the Faust theme in his stories about scientists); in this way he obviated the major difficulty of having to bow to the necessities of realistic fiction, which, constitutionally, he would have been incapable of doing, and which would have

involved a loss of those parabolic devices of concealment so indispensable when he was dealing with his major themes in depth. This, the way in which he handled contemporary issues, is a most important aspect of Hawthorne's originality. He entertained a sense of sin and represented human depravity in terms that might have satisfied the Puritans themselves.[73] But if we take only this into account, the theme of appearance and reality will have to be pinned down to tales like "The Minister's Black Veil" or "Young Goodman Brown", with the proviso that it was his perception of contemporary American conditions that led to the gloom and scepticism of those tales, and to the peculiar symbiosis of his own vision and that of the Puritans. Hawthorne will then be in roughly the same class of visionaries as the Transcendentalists. His thought will seem to run in the same narrow and unbending grooves as Emerson's, despite the obvious fact that he followed a differrent direction and hypostatized not a correspondence but an antithesis between appearance and reality. This, in other words, means that appearances were disguises for Hawthorne, and that their chief function was to deceive. Even more importantly, it means that the reality beneath appearances was not the benevolent Emersonian Spirit, but a more complex entity, characterized by the pervasive presence of evil. D. H. Lawrence's observation that Hawthorne used the romance as a cover-up for the meanings he intended, was a timely warning; there is indeed more in Hawthorne than meets the eye, and the warning was especially effective as Lawrence embedded it in a context broader than Hawthorne's fiction. "You must look through the surface of American art, and see the inner diabolism of the symbolic meaning."[74] The term diabolism indicates a preponderance both of evil and of the concern with evil in American art, and suggests a good deal of the nature of what the surface covers. Critical studies of Hawthorne that took Lawrence's remarks as their point of departure located evil in the human psyche and identified Hawthorne's reality as almost exclusively personal. Which, by the way, for the young Henry James was already the decisive part of Hawthorne's view of existence.[75]

Neat as this interpretation is, it is one-sided. If there is evolution in Hawthorne's career - and one of the main objectives of this study is to prove that there is - it is in a direction leading away from parochial and, over the long term, artistically sterile attitudes to reality. Whether this evolution is complete, and whether the relapses, of which there are quite a few, are less or more than the usual setbacks attending any process of growth, remains to be seen. No one will now deny that The Scarlet Letter

is a kind of culmination as well as a new beginning. By the sheer scope of it, the burst of creativity that seized Hawthorne in the late eighteen-forties and early fifties marks a distinct - and distinctly superior - phase in his career. It is also in this most creative phase that his interest in his own time becomes the most pronounced as well as the most artistic in that he breaks most successfully with his own conventions of allegory and near-allegory, and in book-length works of fiction on a single, carefully sustained theme. As a result, the attack on appearances, the relentless probing into reality until the very core is reached, assumes a definite social character.

Notes

Page numbers in the text refer to the following editions of Hawthorne's works:

TTT Twice-told Tales. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1974. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Vol. IX.

MM Mosses from an Old Manse. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1974. The Centenary Edition. Vol. X.

HSG The House of the Seven Gables. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1965. The Centenary Edition. Vol. II.

SI The Snow-Image and Uncollected Tales. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1974. The Centenary Edition. Vol. XI.

MF The Marble Faun: or, the Romance of Monte Beni. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1968. The Centenary Edition. Vol. IV.

AN The American Notebooks. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1972. The Centenary Edition. Vol. VIII.

EN The English Notebooks. Ed. Randall Stewart. New York: Modern Language Association of America, 1941.

FIN The French and Italian Notebooks. Columbus: Ohio State Univ. Press, 1980. The Centenary Edition. Vol. XIV.

[1]It is symptomatic that even recently the close relationship of the psychological and the social needed to be reiterated as a critical fact long overlooked or ignored. Jeffrey Steele calls attention to Hawthorne's "growing awareness that the psyche is shaped as much by external social demands as it is by inner forces". The Representation of the Self in the American Renaissance (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1987) p. 152.

[2]Emerson, R. W.: The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson, Vol. XV, 1860-1864 (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1982) p. 59.

[3]Emerson, R. W.: Life and Letters in New England (1883; written about 1867). In: Lectures and Biographical Sketches, Centenary Edition, The Complete Works of Ralph Waldo Emerson, Vol. X (Boston: Houghton Mifflin, 1904), p. 363.

[4]James, H.: Hawthorne (1879), Edmund Wilson, ed., The Shock of Recognition (1943; New York: Octagon-Farrar, Straus and Giroux, 1975), Vol. I, p. 430.

[5]Howells, W. D.: Criticism and Fiction (1891). In: Criticism and Fiction and Other Essays, ed. Clara Marburg Kirk and Rudolf Kirk (New York: New York Univ. Press, 1959), p. 56.

[6]Brownell, W. C.: American Prose Masters: Cooper, Hawthorne, Emerson, Poe, Lowell, Henry James (1909; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1967), pp. 66-67.

[7]Brooks, Van, W.: America's Coming-of-Age (New York: Huebsch, 1915), p. 69.

[8]Brooks, Van W.: America's Coming-of-Age, p. 69.

[9]Parrington, V. L.: The Romantic Revolution in America 1800-1860 (New York: Harcourt, Brace and Company, 1927), pp. 443, 446, 447.

[10]Matthiessen, F. O.: American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (1941; London: Oxford Univ. Press, 1968), pp. 292-305.

[11]Stewart, R.: Hawthorne: A Biography (New Haven: Yale Univ. Press, 1948), pp. 70-71.

[12]Waggoner, H. H.: Hawthorne: A Critical Study (1955; Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1963).

[13]Feidelson, Ch., Jr.: Symbolism and American Literature (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1953); Richard Chase: The American Novel and Its Tradition (Garden City, N. Y.: Dobuleday, 1957).

[14]Bewley, M.: The Eccentric Design: Form in the Classic American Novel (New York: Columbia Univ. Press, 1959), p. 129.

[15]Crews, F.: The Sins of the Fathers: Hawthorne's Psychological Themes (London: Oxford Univ. Press, 1966).

[16]Smith, H. N.: Democracy and the Novel: Popular Resistance to Classic American Writers (New York: Oxford Univ. Press, 1978), p. 21.

[17]Turner, A.: Nathaniel Hawthorne: A Biography (New York: Oxford Univ. Press, 1980).

[18]Bercovitch, S. and Jehlen, M. (eds): Ideology and Classic American Literature (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986); the volume is all the more effective as it is addressed to the whole period rather than to single authors, and has, as its focus, ideology, something that has in the past come in for little attention for reasons I have discussed in the introductory part of this chapter. Bercovitch's essay, "Representing Revolution: The Example of Hester Prynne", also demonstrates the critical distancing that has recently taken place: while it expresses high regard for Hawthorne's keen and accurate perception of a basic American problem, the absence of revolution and the successful containment of revolutionary

energies throughout the early history of the nation, it more than implies that he did not have the courage of his convictions and acquiesced in this containment; Steve Ickringill (ed.): The Early Republic: The Making of a Nation - The Making of a Culture (Amsterdam: Free Univ. Press, 1988), pp. 29-51. For a review of the present state of the study of the period, see Frederick Crews, "Whose American Renaissance?" New York Review of Books 35.16 (October 27, 1988), pp. 68-81.

[19]See especially Michael J. Colacurcio: Introduction: The Spirit and the Sign. In: Michael J. Colacurcio, (ed.): New Essays on The Scarlet Letter (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1985), pp. 1-28.

[20]Matthiessen: American Renaissance, p. 264.

[21]Emerson, R. W.: Nature (1841). In: Nature, Addresses and Lectures, The Collected Works of Ralph Waldo Emerson, Vol. I (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1971), p. 17.

[22]Quoted by Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition (New York: Oxford Univ. Press, 1953), p. 42.

[23]Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp, p. 23. For a full review, see Chapter II, Imitation and the Mirror, pp. 30-46.

[24]Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp, p. 36.

[25]Waggoner, H. H.: Hawthorne, p. 75.

[26]James, H.: Hawthorne, p. 429.

[27]Emerson, R. W.: Nature. In: Nature, Addresses and Lectures, p. 17.

[28]Emerson, R. W.: The Journals, Vol. XI, 1848-1851, ed. A. N. Plumstead, William, H. Gilman, Ruth H. Bennett (Cambridge: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1975), pp. 340-341.

[29]More of this is to be found in Don Perry Norford: Rappaccini's Garden of Allegory. In: American Literature 50.2 (May 1978), pp. 167-186.

[30]Hawthorne's position may be read as a belated variation on the theme of Faust. William Bysshe Stein lists five Faustian stories of Hawthorne's, "The Birthmark", "Rappaccini's Daughter", "The Artist of the Beautiful", "Drowne's Wooden Image", and "Ethan Brand". It is significant that he sees no essential difference between the artist and the scientist, either; even more significant is the view that "(i)n terms of his myth the ideal pursued by his Faustian hero will symbolize a general phase of contemporary endeavour", and that "Hawthorne in his five tales... unveils the powerful forces that were shaping the nineteenth-century American mind". Hawthorne's Faust: A Study of the Devil Archetype (Gainesville: Univ. of Florida Press, 1953), pp. 90-91. For Hawthorne's reaction to the various forms of pseudo-science popular in New England in the 1830s and 1840s, see Taylor Stoehr, Hawthorne's Mad Scientists (Hamden, Conn.: Archon-Shoe String Press, 1978); Stoehr also traces the connection between contemporary facts, events, well-known real-life characters and Hawthorne's shorter and longer fiction about scientists.

[31]An important aspect of this problem is the sterility of the products of the scientist, which is connected with the idea, wide-spread in Hawthorne's time, that cross-breeding is dangerous, because hybrids are sterile; Beatrice is tainted by evil because of her father's unholy manipulation of the static forms of God. On this, see Charles Boewe, "Rappaccini's Garden", American Literature 30 (March 1958), pp. 46-48.

[32]The label was first used by Parrington, cf. The Romantic Revolution, p. 445.

[33]Henry James will address the same question in "The Madonna of the Future" (1873), with the message that too much insistence on perfection is self-defeating. Paradoxically, the ideal in this tale has already been attained once - by Raffaello, whose work Theobald, the American painter, is unsuccessfully trying to emulate.

[34]How art is employed either to express or to distort reality in "Legends of the Province House" is discussed by Evan Carton, "Hawthorne and the Province of Romance", ELH 47.2 (Summer 1980), pp. 331-354. This study is also useful about romance as a form, the point of departure being that the power of this genre lies in its capacity to blur the territorial, and even to challenge the ontological, border between actuality and imagination, or to recognize that history is art's construct as well as its subject, and that while art can make history, history also makes art.

[35]I do not accept the view that Hilda is afraid of her own sexuality, as is suggested by Joel Porte in The Romance in America: Studies in Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, and James (Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1969), pp. 142-147.

[36]Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp, p. 43.

[37]Abrams, M. H.: The Mirror..., pp. 35-36.

[38]This is the position of Kenneth Dauber: Rediscovering Hawthorne (Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1977), p. 84.

[39]One cannot resist the temptation to draw analogies between the romantic writer's theory of art and the theory propounded by the Marxist critic Georg Lukács, whose concept of the specific as the domain of art, occupying some middle ground between the universal and the particular, is essentially the same as the categories - ideal, natural, actual (life-like) - that Hawthorne uses. See A különösség (The Specific) (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1957).

[40]Eliot, T. S.: On Henry James: In Memory (1918). In: The Question of Henry James: A Collection of Critical Essays, F. W. Dupee, (ed.), (London: Alan Wingate, 1947), p. 129.

[41]James, H.: Hawthorne, p. 473.

[42]For more details, see Chapter XIII of Coleridge's Biographia Literaria.

[43]The evolution of these ideas in Coleridge's philosophy is discussed by J. Shawcross, "Introduction" to Biographia Literaria (Oxford: Oxford Univ. Press, 1907), pp. xlviii-l.

[44]Bell, M.: Hawthorne's View of the Artist (Albany: State Univ. of New York, 1962), p. 129.

[45]This observation is made by Richard Poirier in A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature (New York: Oxford Univ. Press, 1966), p. 92.

[46]James, H.: Hawthorne, p. 472.

[47]James, H.: Hawthorne, p. 476.

[48]Bell, M.: Hawthorne's View of the Artist, p. 62.

[49]Quoted by Abrams, The Mirror and the Lamp, p. 62.

[50]Abrams, M. H.: The Mirror..., p. 64.

[51]Abrams, M. H.: The Mirror..., p. 65.

[52]Abrams, M. H.: The Mirror..., p. 97.

[53]Emerson, R. W.: "Nature", Nature, Addresses and Lectures, p. 12.

[54]This is yet another attitude that will survive into modernism, witness Henry James's "The Figure in the Carpet" (1896).

[55]Turner, A.: Nathaniel Hawthorne, p. 343.

[56]Yeats, W. B.: The Philosophy of Shelley's Poetry (1900). In: Essays and Introductions (London: Macmillan, 1961), p. 87.

[57]The subject is discussed by Lionel Trilling in his essay on The Princess Casamassima (1948). In: The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society (New York: Doubleday, 1957). For a study of the psychological aspects, see Melvin W. Askew, Hawthorne, the Fall, and the Psychology of Maturity. In: American Literature 34.3 (November 1962), pp. 335-343. The psychological and social components are seen by Larzer Ziff as inseparable: Robin's crossing is a movement from a world now passing to one arriving - from monarch to democracy, from patriarchy to independence; at the same time, something natural has been lost in the transition. Cf. Literary Democracy (New York: Viking Press, 1981), p. 145.

[58]Some well-known examples: Julien Sorel, in Stendhal's The Scarlet and the Black; Nezhdanov, in Turgenev's Virgin Soil; Hyacinth Robinson, in James's The Princess Casamassima.

[59]See Levin, D.: Shadows of Doubt: Specter Evidence in Hawthorne's Young Goodman Brown. In: American Literature 34.3 (November 1962), pp. 344-352; Rita K. Gollin, Nathaniel Hawthorne and the Truth of Dreams (Baton Rouge: Louisiana State Univ. press, 1979), pp. 11-12.

[60]Woolf, V.: The Waves (1931; Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1964), pp. 70, 71-72.

[61]There were other real life originals, as Millicent Bell has observed, Hawthorne's View of the Artist, pp. 114-116.

[62]For the artist as practitioner of black magic, see Bell, Hawthorne's View..., p. 78.

[63]James, H.: Hawthorne, pp. 466-467.

[64]Bell, M.: Hawthorne's View of the Artist, p. 196.

[65]Bell, M.: Hawthorne's View of the Artist, p. 196.

[66]James, H.: Hawthorne, pp. 449-450.

[67]George Santayana in "The Genteel Tradition in American Philosophy" (1911) and Van Wyk Brooks in America's Coming-of-Age are unequivocal in laying the blame on society, echo-

ing such an early observation of American intolerance towards dissenters as Tocqueville's Democracy in America (1835), cited in chapter two (Identity) of this study.

[68]This was noted by Matthiessen: American Renaissance, p. 223.

[69]Bell, M.: Hawthorne's View of the Artist, pp. 146-148.

[70]Emerson, R. W.: Self-Reliance (1841). In: Essays: First Series, The Collected Works of Ralph Waldo Emerson, Vol. II (Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1979), p. 31.

[71]The first sustained treatment of the subject is Matthiessen's insightful chapter: From Hawthorne to James to Eliot. In: American Renaissance, pp. 351-368; more recently Richard Poirier made the connection between Coverdale and Lambert Strether, describing the former as an example of the particular sensibility that was to find fuller expression in the crucial years 1890-1914, when modern literature had its birth; A World Elsewhere, p. 115; Kenneth Dauber is equally explicit: Coverdale, far from being the unreliable narrator of material he is unable to accept, mediates through his so-called unreliability the progress of the artist of "The Prophetic Pictures" towards the narrator of The Sacred Fount; Rediscovering Hawthorne, pp. 155-156.

[72]I strongly disagree with Alfred Kazin who locates the drama of Hawthorne's work in the past, or sees that drama as wholly determined by the past. Cf. An American Procession: The Major American Writers from 1830 to 1930 - The Crucial Century (New York: Alfred A. Knopf, 1984), pp. 88-89.

[73]It has been argued that so faithful a representation of the Puritan vision may function as a covert attack on Puritan Calvinism; this implies that Hawthorne's interest in the past was mainly theological, which it obviously was not. Cf. Thomas E. Conolly: Hawthorne's Young Goodman Brown: An Attack on Puritan Calvinism. In: American Literature 30 (November 1958), pp. 370-375.

[74]Lawrence, D. H.: Studies in Classic American Literature (1923; Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1971), p. 89.

[75]Hawthorne's acceptance of evil is discussed by James in Baudelaire (1876). In: Selected Literary Criticism, ed. Morris Shapira (London: Heinemann, 1963), p. 29; according to Marius Bewley, Hawthorne's true domain was the inner sphere of simple human affections, which - and this is admitting social considerations into the argument - can be violated; The Eccentric Design, pp. 127, 129-130; Arlin Turner portrays Hawthorne's development from stories of action and excitement towards fiction that explores character and human destiny in the context of important moral issues; Nathaniel Hawthorne, p. 52.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 91-174 (1991)

AXIOLOGY AND ROMANTICISM: SHELLEY AND TURNER

Peter Egri

Budapest

In 1795, at the Olympian summit of the Neoclassical movement, Schiller wrote an illuminating essay on Naive and Sentimental Poetry. "The poet", he claimed in a sharply formulated opposition, "either is nature or he will seek her. The former is the naive, the latter the sentimental poet".[1]

Schiller's analysis is of seminal significance on a number of counts.

First, in claiming that the "naive" poet is nature, while the "sentimental" poet will seek nature, Schiller uses metaphors which are not mere poetic embellishments but the sensuous expressions of axiological categories. Schiller translates his metaphors into conceptual language himself:

> So long as man is pure - not, of course, crude - nature, he functions as an undivided sensuous unity and as a unifying whole. Sense and reason, passive and active faculties, are not separated in their activities, still less do they stand in conflict with one another. His perceptions are not the formless play of chance, his thoughts not the empty play of the faculty of representation; the former proceed out of the law of necessity, the latter out of actuality. Once man has passed into the state of civilization and art has laid her hand upon him, that sensuous harmony in him is withdrawn, and he can now express himself only as a moral unity, i.e., as striving after unity. The correspondence between his feeling and thought which in his first condition actually took place, exists now only ideally; it is no longer within him, but outside of him, as an idea still to be realized, no longer as a fact in his life. If one now applies the notion of poetry, which is nothing but giving mankind its most complete possible expression, to both conditions, the result in the earlier state of natural simplicity is the completest possible imitation of actuality - at that stage man still functions with all his powers simultaneously as a harmonious unity and hence the whole of his nature is expressed completely in actuality; whereas now, in the state of civilization where that harmonious cooperation of his whole nature is only an idea, it is the elevation of actuality to the ideal or, amounting to the same thing, the representation of the ideal, that makes for the poet. And these two are likewise the only possible modes in which poetic genius can express itself at all.[2]

Second, Schiller's text, context and examples make fairly obvious that he refers to poetry in the sense of art in general, and that by nature he means reality in general. This universalizing usage of categories only sharpens the axiological contrast between the "naive" and the "sentimental": the "naive" poet is the artist whose value system is basically the same as that of society at large, while the "sentimental" poet is the author whose personal values are fundamentally divorced from that of external reality. For this very reason, the "naive" poet can present his own values through the representation, "the completest possible imitation of actuality", whereas the "sentimental" poet can only express his individual values if he finds the sensuous equivalent of his ideals.

Third, the axiological antithesis between the "sentimental" poet's ideals and the actual nature of external reality or philistine norms of behaviour is ingeniously highlighted by the three manifestations of the "sentimental": the satirical, the elegiac and the idyllic. The satirical poet expresses the contrast by giving vent to his antipathy against actuality divorced from the ideal; the elegiac poet by extending and focussing his sorrowful sympathy for the unattained ideal; and the idyllic poet by removing the condition of harmony "from the tumult of everyday life into the simple pastoral state".[3] It took Schiller's genius to recognize the essential similarity among the three apparently different forms of satire, elegy and idyll, and to drive his idea home, he emphasizes that he has used these terms not as generic sub-categories but in a broad sense:

> That I employ the terms satire, elegy, and idyll in a wider sense than is customary, I will hardly have to explain to readers who penetrate deeper into the matter. [...] I look merely at the mode of perception predominant in these poetic categories.[4]

And that mode of perception is governed by axiology.

Fourth, Schiller's axiological and typological insights are indispensable for the interpretation of Romanticism. Goethe was essentially right in supposing that the Schlegel brothers rechristened as "Classical" and "Romantic" what Schiller had called "naive" and "sentimental".[5] Schiller's satirical poet foreshadows Byron, his elegiac poet anticipates Shelley and Keats, and his idyllic poet prefigures Wordsworth. The enhancement of the "sentimental" attitude elucidates the Romantic tendency to reject a philistine present in the name of an idealized past (from Sismondi, Cobbett and the young Carlyle to Chateaubriand, Vigny and a number of

German Romantic authors),[6] or to renounce it in the presentiment of an idealized future as it happened in the works of V. Hugo, Delacroix, Shelley, Vörösmarty, Liszt or Chopin.[7]

Shelley has often formulated his position. In his "Preface" to The Revolt of Islam (1817) he writes that his work

> is an experiment on the temper of the public mind, as to how far a thirst for a happier condition of moral and political society survives, among the enlightened and refined, the tempests which have shaken the age in which we live.[8]

He aims to present

> the faithlessness of tyrants; the confederacy of the Rulers of the World, and the restoration of the expelled Dynasty by foreign arms; the massacre and extermination of the Patriots, and the victory of established power; the consequences of legitimate despotism, - civil war, famine, plague, superstition, and an utter extinction of the domestic affections; the judicial murder of the advocates of Liberty; the temporary triumph of oppression, that secure earnest of its final and inevitable fall;[9]

and he sets against all this evil "the enternity of genius and virtue"[10] just as he will confront Winter with Spring in the closure of his "Ode to the West Wind (1819).

In his "Preface" to Prometheus Unbound (1818-1819) Shelley opposes his values, ideals and ideas to the outdated and limiting norms of existing institutions in no uncertain terms and with great clarity:

> The peculiar style of intense and comprehensive imagery which distinguishes the modern literature of England, has not been, as a general power, the product of the imitation of any particular writer. [...] The great writers of our own age are, we have reason to suppose, the companions and forerunners of some unimagined change in our social condition or the opinions which cement it. The cloud of mind is discharging its collected lightning [its light sparkles on the bright hair of the fierce Maenad of the "Ode to the West Wind" and is akin to the sublime lightning, "sanguine Sunrise" and "burning zone" of "The Cloud" filled and charged with Turnerian energy and imagery][11], and the equilibrium between institutions and opinions is now restoring, or is about to be restored. [...] A poet is the combined product of such internal powers as modify the nature of others; and of such external influences as excite and sustain these powers; [...] My purpose has hitherto been simply to familiarise the highly refined imagination of the more select classes of poetical readers with beautiful idealisms of moral excellence.[12]

The opposition between the values of the poet and those of the mechanical trends of an industrialized and utilitarian world is most concisely and passionately summarized in Shelley's A Defence of Poetry (1821) answering Thomas L. Peacock's contention in The Four Ages of Poetry (1820) to the effect that poetry has no justification and no future in the age of science and technology. In defending the value and validity of poetry, Shelley emphasizes its power to transform reality and its alliance with and allegiance to the future. As he puts it,

> Poets, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared, were called in the earlier epochs of the world legislators, or prophets: a poet essentially comprises and unites both these characters. For he not only beholds intensely the present as it is, and discovers those laws according to which present things ought to be ordered, but he beholds the future in the present, and his thoughts are the germs of the flower,[13]

not unlike the "wingèd seeds" lying cold and low in winter and budding in spring in Shelley's "Ode to the West Wind".[14]

The Neoplatonically tinged Romantic contrast of values, the confrontation between ideal and reality, present and future are expressed by inventive poetic images in Shelley's impassioned Defence: "A Poet is a nightingale, who sits in darkness and sings to cheer its own solitude with sweet sounds."[15] "What were Virtue, Love, Patriotism, Friendship [...] if Poetry did not ascend to bring light and fire from those eternal regions where the owl-wingèd faculty of calculation dare not ever soar?"[16] Poetry transmutes all phenomena;

> its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death through life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty which is the spirit of its forms. [...] It makes us the inhabitants of a world to which the familiar world is a chaos. [...] The most unfailing herald, companion, and follower of the awakening of a great people to work a beneficial change in opinion or institution, is Poetry. [...] Poets are [...] the mirrors of the gigantic shadows which futurity casts upon the present, the words which express what they understand not; the trumpets which sing to battle: the influence which is moved not, but moves. Poets are the unacknowledged legislators of the World.[17]

"The trumpet of a prophecy"[18] of the "Ode to the West Wind" is clearly audible.

Fifth, the immense increase in Romanticism of the axiological conflict between Schiller's "sentimental" poet and his insensitive surroundings has naturally led to the enhanced importance of creative imagination which is not satisfied with the actual appearance of things but sets the aim of re-creating phenomena in the likeness of the poet's or artist's personal values. It is not content with imitating "fixities and definites". "It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate."[19] It is in this sense that Shelley defends and defines poetry as "the expression of the imagination",[20] and that Turner advocates "originality of invention" rather than "mere fidelity of imitation".[21] For Shelley, "Reason is the enumeration of quantities already known; imagination is the perception of the value of those quantities, both separately and as a whole."[22] Such an axiological approach makes Shelley's and Turner's creative concepts and imaginative images comparable.

1. Parallels between Shelley's and Turner's Concepts of the World

Shelley's poetic revolution in transforming the world of appearances by creative imagination is paralleled by Turner's artistic revolution in landscape painting.[23] Both Shelley and Turner sensed an axiological gap between the everyday semblance and poetic essence of reality which creative imagination was destined to grasp and bridge. Matter is worthy of moulding only if reshaped by imagination. Appearances are dull. Isolated objects are no better than the shadows they cast. An image is valuable if it is imaginative. The world of imagery is interpreted, qualified and reassessed by the image of the world.Three spheres of reality were of special importance for Turner as well as Shelley: the human consequences of the Industrial Revolution, the opposition of liberty and tyranny and the shock of the Napoleonic Wars.

According to a timeless anecdote, a young painter once approached his master and complained: "Sir, please help me. I cannot depict the grass. I have tried to paint it at dawn when it is dewy, at noon when it is sun-streaked, and in the evening when it is dark with shadows. I can never get it right. What shall I do?" "Lie down in it, my friend", the master suggested. "And when the grass has touched your skin and you have felt its smell, try to paint it again."

The telling anecdote not only calls attention to the importance of sensuous experience, but also expresses a common misconception. It sug-

gests the idea that the closer an individual is to nature, the more responsive he will be to it. The whole history of landscape painting gives the lie to this supposition however pleasant it may be to lie in the grass. The natural background behind a human figure in Renaissance painting, the material quality and human scale of seventeenth-century Netherlandish landscapes, Poussin's and Claude's idealized and calm Neoclassical scenes with neatly balanced mythological figures and buildings, and the lyrically charged Romantic range of emancipated views enjoyed in their own right in the period of the Industrial Revolution are phases of a development shaped by stages and turning points in the history of human civilization. That civilization itself mediates the relationship between the individual and nature.[24]

The Industrial Revolution conditioned Turner's art and the work of the Romantic generation of painters and poets in general as a historical stage of social development which made the rise of a new sensitivity to and evaluation of nature possible. The rapid development of industrialization also defined those experiences which the new natural sensibility and assessment considered crucial. These new sources of inspiration usually belonged to the counter-world of the Industrial Revolution, preferring the topographically interesting and "picturesque" country to the city; the castle, the country-seat, the park, the Gothic church or ruin to the factory; and the past culture of far-away ages and the sublime power of uncultivated nature to the mechanized presence of an industrialized present. Furthermore, in simultaneous opposition to the former trend, the phenomena of the Industrial Revolution sometimes appear directly in the paintings, constituting a theme, a challenge, and a trial load of evaluation.

Around 1798, during his tour of Wales, the twenty-three-year-old artist made several drawings of Cyfarthfa Ironworks. A finely blurred sketch places the plant within a landscape and surrounds the ironworks with trees, houses and bridges under the airy sky. On the left, a leafy hill invades the view.

In 1809 Turner showed his picture London in his own gallery and attached a poem of his, contrasting "commercial care" with piercing spires symbolizing "gleams of hope":

> Where burthen'd Thames reflects the crowded sail,
> Commercial care and busy toils prevail,

Whose murky veil, aspiring to the skies,
Obscures thy beauty, and thy form denies,
Save where thy spires pierce the doubtful air,
As gleams of hope amidst a world of care.[25]

What Turner the poet condemns, Turner the painter redeems. He chooses a special viewpoint, looking at the City of London from Greenwich Park. Seen from this angle, the panorama is beautiful. The Thames in the painting is neither "burthen'd" nor "crowded": its smooth surface supports just a few sailing boats whose reflected images are graceful in the shining water. "Commercial care" and "busy toils" do not prevail in the image of the river which here is not a commercial route but a natural sight. Deer rest in the foreground, the Royal Naval Hospital and Queen's House with value-bearing vertical accents of towers and domes appear in the middle distance, and the "smoky city is only glimpsed in the far distance"[26] where smoke mingles with clouds across a high sky.[27] The threat of industrialization is thus pushed back and the townscape is transformed into a landscape. All the same, all that beauty belongs to a specific moment and angle, and as soon as they are changed, the scene will again be dominated by the "murky veil" of smoke and soot described in Turner's poem.

Shelley voiced similar views. His satirical poem "Peter Bell the Third" (1819) claims that

Hell is a city much like London -
A populous and a smoky city;
There are all sorts of people undone,
And there is little or no fun done;
Small justice shown, and still less pity.[28]

In Prometheus Unbound he makes the chorus say

Look! where round the wide horizon
Many a million-peopled city
Vomits smoke in the bright air.
Hark that outcry of despair![29]

In 1826 when the economic crisis that had begun a year before became aggravated, Turner remarked:

Look at the crash in the commercial world of mercantile speculation, and the check which must follow [...] Every one for himself, but at a more rapid trot notwithstanding steamboats, liability banks, and stoppages.[30]

In the watercolour Dudley, painted about 1832 as a part of the series England and Wales, Turner, to quote Jack Lindsay,

> made a comprehensive definition of what he felt industrialism was doing to England. The central factory-chimney is in a line with the church-spire above, and there is no structural system in the town, only an enveloping grey-mauve with slight tonal differentiations. The setting sun sends a faint farewell-glow on to ruined castle and priory. (The steam-pumping engine on the left was not in fact put in until 1841.) Ruskin commented: 'One of Turner's first expressions of his full understanding of what England was to become.'[31]

Similarly in the oil painting Staffa, Fingal's Cave (1832), the dark smoke of the steamer blends into the dark blue storm-clouds and dissolves in the pinkish white vapour of the high sky.

In the picture entitled Keelmen heaving in Coals by Night (1835), Turner contrasts artificial with natural light, torchlight with moonlight, just as he does the black and bulky chimney of the steamer with the yellowish white and slender mast of the sailing ship in The Fighting 'Téméraire' (1838). Equipped with ninety-eight guns, the Téméraire followed Admiral Nelson's ship in the Battle of Trafalgar. The steamer tugs the sailing ship to her last berth "to be broken up", as Turner's title specifies. The witness of those heroic days is now superfluous. The dark smoke of the chimney, lined with a fire-streak of crimson red, sweeps backwards, threatens the sailing ship, and echoes the colour of the setting sun ready to sink through a belt of blue to the blood-tinged water.[32] Both recall the industrial red of the Keelmen. The vertical line of the Téméraire's mast is reinforced by the silvery white of the pale moon. Its vertical gleam continues in the water of the Thames and flashes back the moonlight of the Keelmen. The disk of the sinking sun and the sickle of the rising moon form a finely-balanced counterpoint in The Fighting 'Téméraire'.

Turner's Keelmen succeeds, a fine and poetic solution to a pictorial problem which English painting tackling the new themes offered by the Industrial Revolution had long grappled with. Heavy industrialization changed the surface of the land and the face of the landscape. Painting of the Romantic period could not leave the new sight, and especially its light-effects, without either consideration or comment. At first, it was difficult to match painterly attention with assessing comment. In Joseph Wright of Derby's An Experiment on a Bird in the Air-pump (1768), the rude yellow light of artificial illumination falls on a brutal scene watched

by adults with scientific interest and responded to by little girls with loathing and fear. The sharp contrast and much-too-direct opposition between objective observation and emotional reaction are further increased by the moon which, like an episodic actor summoned to the stage, peeps into the laboratory through a ruined opening. A frightened girl turns away from the reddish yellow industrial light of Wright's An Iron Forge (1772) with a somewhat sentimental revulsion. On the right-hand side of Wright's diagonally constructed painting, An Earthstopper on the Banks of the Derwent (1773), a man can be seen digging in reddish yellow lamplight, while on the left, a wild Romantic scene unfolds, illuminated by bluish white moonlight. The two areas are opposed in an unmediated sharp contrast. Ph. J. de Loutherbourg's painting Coalbrookdale by Night (1801) sets the hellish red blaze of the furnace against the blue of the sky and the white of the moon with theatrical gesture. (De Loutherbourg who worked as a stage-designer and scene-painter, opened in 1781 a miniature experimental theatre, the Eidophusikon, in which he placed spectacular sunsets and thunderstorms in artificial light.)

Turner in the Keelmen refrains from all external and theatrical effects, direct contrasts, didactic anecdotes or sentimental explanations. In representing the opposition of natural and artificial light, he uses fine transitional shades of colour, spreads veils of hues over sky and water, and integrates contrasts by enveloping the sight with the mysterious silvery yellow light of the moon. The Romantic painter has transposed the industrial scene imposed on the river Tyne into a landscape. Turner was severely censured for his interpreting achievement by a critic of the Literary Gazette for 9 May 1835, who in his review of the exhibition of the Royal Academy reproached him for having wasted "a flood of glorious moon-light [...] upon dingy coal-whippers, instead of conducting lovers to the appointed bower".[33]

The Industrial Revolution provoked the landscape painter's interest and sensibility mainly when the new invention, the railway cut across the face of the countryside. Turner answered the challenge with a summarizing masterpiece, his Rain, Steam, and Speed - the Great Western Railway, exhibited at the Royal Academy in 1844. On Varnishing Day, as was customary in the period, Turner worked on the canvas, finishing his composition. A nine-year-old boy, future artist George Dunlop Leslie, watched in amazement and later recalled the event: Turner

> used rather short brushes, a very messy palette, and, standing very close to the canvas, appeared to paint with his eyes and nose as well as his hand. Of course he repeatedly walked back to study the effect. Turner must, I think, have been fond of boys, for he did not seem to mind my looking on at him; on the contrary, he talked to me every now and then, and painted out the little hare running for its life in front of the locomotive on the viaduct. This hare, and the train, I have no doubt he intended to represent the 'Speed' of his title; the word must have been in his mind when he was painting the hare, for close to it, on the plain below the viaduct, he introduced the figure of a man ploughing, 'Speed the plough' (the name of an old country dance) no doubt passing through his brain.[34]

Whether or not Turner really remembered the title of the dance, we cannot know for certain. All the more important is Leslie's remembering Turner's emphasis on the race of the hare and the locomotive. That emphasis makes clear that the picture deliberately and in all its details builds on the antithesis between the old and the new world: the hare is set against the engine in the same way as the graceful, old country bridge is opposed to the massive new viaduct; the various shades of light yellow and light blue confront the different blends and belts of sooty brown hue; the peasant ploughing slowly in the field and the boat rocking gently on the Thames contrast with the railway rushing speedily. Turner contrasts vapour with smoke, rain with steam, and the traditional perspective of line and air perceivable in the representation of the country stands against the modern perspective of expressive and pre-Expressionistic, pre-Futuristic charge which, in the presentation of the engine, projects in space dynamic movements of time.[35] (In 1807 the Royal Academy elected Turner, then thirty-two, Professor of Perspective. He delivered illustrated lectures on problems of perspective.)

The dry, thorny and conservative branch of contemporary criticism considered the dynamic novelty of the painting as ridiculous distortion,[36] until

> a Mrs. Simon told how she had been fascinated by the eccentric but kindly looking old gentleman sitting opposite her in the train who during a thunderstorm had put his head out of the window and kept it there for nine minutes before returning to his seat where he sat, the rain streaming down his head, with closed eyes, for a quarter of an hour. Devoured with curiosity, Mrs. Simon followed his example, suffered a similar soaking, and witnessed the scene exactly as the painter had later recaptured it in his studio.[37]

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

Is it necessary to point out that the lady who supplied this crucial evidence was an old friend of Turner's great defender, the author of Modern Painters, John Ruskin?

The quality, meaning and significance of Rain, Steam, and Speed, however, does not lie only in the confrontation of the traditional way of life and industrial civilization. Turner's pictorial tour de force consists in achieving through atmospheric power the simultaneous preservation and dissolution of the contrast.[38] The engine chasing the hare becomes mythically enchanted, implies the image and atmosphere of hunting, and links Rain, Steam, and Speed with those Turner paintings which represent a hound chasing a hare (Battle Abbey 1819, Colchester 1825-1826, Apollo and Daphne 1837).[39] The fire of the engine shining bright under the arc of its strongly marked dark front matches the light breaking through the vaulted arch of the old bridge and the elliptical arch of the viaduct. Steam, vapour, smoke, cloud and rain fuse in the unified and unique impression[40] of stormy speed and stormy weather. The engine enlarged in accordance with the requirements of emotional perspective bursts into the rural scene, a scene that not only distinguishes but also integrates the external object. The long-distance passenger train running to time, crossing the Maidenhead Viaduct at the speed of fifty miles per hour, and bearing down on the viewer of the picture, thus becomes an organic part of the landscape.

Another significant determinant of Turner's concept of the world is his opposing liberty and tyranny, a motive throughout his creative career that constitutes a further link between his view of the world and Shelley's.

Turner's diploma work at the Royal Academy was the oil painting Dolbadern Castle. He exhibited it in 1800 and, as a welcome consequence, he was elected a full member of the Royal Academy in 1802 at the age of twenty-seven. Turner had finished a watercolour sketch of the scene around 1799. The painting suited the requirements and taste of the age in all respects. Representing a definite site, a recognizable scene and a historic bulding in North Wales, it was "topographically" accurate. Presenting a castle on the top of a hill, it was "picturesque". Revealing a rough, rugged, wild, unusual and extraordinary mountainous region, it was "sublime".[41] Appearing outside the sphere of industrial civilization, built in the Middle Ages, and wearing the ruinous marks of time and weather as military decoration, it was "Romantic". Ruins were held in high esteem. William Gilpin considered Tintern Abbey just as picturesque as Wordsworth and Turner did, except that Gilpin felt like breaking further its frag-

mented and ruined gable ends.[42] Around 1760 Sterling, a London merchant, had a ruin restored to show it proudly to his guests as an authentic structure which might fall on their heads any minute.[43] Shelley was no snob, but his Romantic imagination was frequently fascinated by ruins ("Hymn to Intellectual Beauty" 1816, The Revolt of Islam 1817, The Cenci 1819).[44]

Turner elaborated the scene in his own characteristic way. The watercolour sketch of Dolbadern Castle is sparklingly fresh and unmistakably original: the greyish brown frame of the castle is repeated and multiplied by the light blue summit and the white clouds in such an aerial and ethereal perspective and with so many shades of colour that the castle seems to be rising in the air. Blue mountain slopes are difficult to tell from blue areas of the sky, white slopes could be covered by both snow and cloud. A horizontal red stroke of the brush in the middle of the froeground makes the blue of the sky even bluer and cooler and renders the white of the clouds even whiter and more vaporous. Turner confronts free nature with captive nature. In the final reddish brown oil version of the painting, the castle is more prominent, rocks and crags close in on it, and symbolic light shines through its tower. In the exhibition catalogue of the Royal Academy for 1800, Turner accompanied the painting with a poetic passage of his own:

> How awful is the silence of the waste,
> Where nature lifts her mountains to the sky.
> Majestic solitude, behold the tower
> Where hopeless OWEN, long imprison'd, pin'd,
> And wrung his hands for liberty, in vain.[45]

The painting, especially the watercolour, is more poetic than the poem. In the sketch, due to the easy stages of fine colouring from dark brown through light blue to pure white, the mountains seem to soar up to the sky from which their tops and peaks are hardly distinguishable, while in the poem the somewhat clumsy personification of nature lifting her mountains suggests a woman's weight-lifting effort, the absence of which makes the preliminary study so exquisitely beautiful. In the oil painting the rock to the right of the tower might seem to have a suffering face. This suggestion of a pictorial personification is again more telling than the literal and literary personification of the poem. But both painting and poem are informed and inspired by the uplift of a strong desire for liberty.

The painting Caernarvon Castle, North Wales (1800) reaches the

seriousness of an oil painting in the freer medium of a watercolour, contributing to the emancipation of landscape painting as an autonomous branch of art worthy of attention in its own right. The landscape in Turner's watercolour reveals Claudean brilliance and harmony: the dark trees embroidered upon a luminous sky in the foreground, the graceful bridge in the middle distance, and the castle outlined against a shining background suggest almost Classical calm. The Romantic counter-subject is intoned in Turner's stanza inspired by Gray. In Gerald Wilkinson's interpretation,

> Caernarvon Castle, exhibited in 1800, though still set in a "sweet" evening light, looks to "Mona's distant hills" - "drench'd in blood". A harpist and a Welsh choir of "Arvon's Swains" join in a "song of pity". Turner had found Gray's poem The Bard, which celebrates the legend of Edward I's extermination of the Welsh Bards.[46]

Turner's picture and poem, like the verses by the British poet Thomas Gray and the Hungarian poet János Arany on the Welsh Bards, grew from the same stem.

As the double testimony of Dolbadern Castle and Caernarvon Castle shows, Turner's imagination was also captured by the ideas expressed in Thomson's Liberty and in Campbell's Pleasures of Hope,

> and though he was never political in the sense of belonging to a party, the concept of freedom, independence, resistance to corruption had already entered into the heart of his world-view and continued to play a key part throughout the rest of his life.[47]

The age was reminded of a different set of values not only by ruins but also by Gothic buildings. "Grecian is mathematical form, Gothic is living form",[48] Blake claimed. Horace Walpole, eccentric connoisseur, art collector, and Gothic novelist, the son of the prime minister, had a Gothic Castle built on Strawberry Hill. The castle could have been the scene of H. Walpole's ghastly Gothic novel The Castle of Otranto, the spirit of which haunted even Mary Shelley's Frankenstein and P. B. Shelley' early Gothic horror stories, Zastrozzi and St. Irvine (also influenced by M. G. Lewis), and - in a different medium and with a changed meaning[49] - left its cold spiritual fingerprint even on his poetic tragedy The Cenci.

William Beckford could also afford to have a Gothic Abbey built as his country seat at Fonthill. He commissioned Turner to paint five water-

colours about the Abbey from various viewpoints and at different times of the day. The painter exhibited the pictures at the Royal Academy in 1800. In the history of painting Turner's set has a middle position between Hogarth's satirical progresses and Monet's Impressionist masterpieces of the Rouen Cathedral also painted at different times of the day under ever-changing conditions of light.[50] Turner depicted the Abbey in the morning, at noon, in the afternoon, at sunset, and in the evening.[51] Sometimes, as in the panoramic painting bearing the monumental title South view of the Gothic Abbey (Evening) now building at Fonthill, the Seat of W. Beckford, Esq., even the trees in the foreground lean together in a Gothic arch, forming a pictorial simile and anticipating Constable's Salisbury Cathedral from the Bishop's Grounds. (Turner also made several drawings and paintings of the Cathedral including his View of Salisbury Cathedral, from the Bishop's Garden 1798-1799.)

One of Turner's drawings, made while preparing his paintings of the Fonthill estate, is also social comment. The pencil sketch Sleeping Labourers and Fighting Swans (1799) represents an unmistakable incongruity between the workers lying exhausted on the lawn of Beckford's park and the swans fighting ferociously nearby. The sense of incompatibility is also increased by the profane origin of the pompous seat: Beckford paid more than 300,000 pounds for his Gothic folly and covered the costs from the income of his colonial estates in Jamaica cultivated by slaves.[52] In the age of Romanticism the fate of buildings is also Romantic. The construction of Fonthill Abbey had been finished by 1813, but its proud central tower collapsed in a huge storm as early as 1825.

Turner's democratic feelings are also revealed by his having taken sides with the democrats demanding autonomy for the Academy (Ozias Humphrey, Soane, Rossi and Smirke) rather than with the King and the Royalists (Wyatt, Copley, Bourgeois and Yenn) in the quarrels and skirmishes waged between the Royal Academy and George III in the years 1799-1804. The first clash took place in 1799. In that year (at the age of twenty-four) Turner was elected an Associate Member of the Royal Academy. George III tried to get one of his favourites to the Council of the Academy by annulling the decision of the General Assembly. Tension increased when the President of the Academy, Benjamin West, during his visit of Paris in 1802, made favourable remarks about Napoleon. George retorted by stopping West's pension and withdrawing his commission to decorate Windsor Castle. In 1804 Turner supported the election of Smirke as a new Keeper. Smirke won fame among

the anti-Royalist democrats by saying after Marie Antoinette's execution, "The guillotine might be well employed upon some more crowned heads".[53]

Late in 1811 Turner wrote in one of his letters to John Britton that in his view a poet should also be a prophet.[54] Although the correspondence between Turner and Britton concerned the letterpress which was to highlight the meaning of the engraving of Turner's Pope's Villa at Twickenham, Turner's remark about the need to unite poet and prophet voices a view which Shelley reinforces emphatically in his "Ode to the West Wind": "Be through my lips to unawakened Earth / The trumpet of a prophecy!"[55]

Turner had a chance to confront his artistic and poetic ideals with the actual possibilities offered by reality in the same year. In 1811 W. B. Cooke, a noted engraver and publisher, commissioned Turner to make forty drawings for his Views of the Southern Coast of England. Turner went on an exploratory tour of the southern coast, making more than two hundred sketches and recording his impressions in a long poem in couplets. He saw an irreconcilable conflict between the arts and war which "deprives the needy labourer of his life",[56] and considered Magna Carta the corner-stone of liberty. At Poole Harbour shipowners jingling their money caught his eye, and later he also described a girl who had been raped by soldiers.

Like Byron in Childe Harold (1812) and Shelley in Hellas (1821), Turner also sympathized with the Greeks' fight for freedom and independence. "We are all Greeks",[57] Shelley wrote tersely and unmistakably in his "Preface" to Hellas. This paradoxical truth is the spiritual substance of several of Turner's paintings with Greek subjects. Around 1810 he drew a pen-and-ink design entitled Attalus declaring the Greek States to be free; in 1822 he painted a watercolour of the Acropolis in Athens adding misquoted lines from Byron's The Giaour, "'Tis living Greece no more";[58] and about 1832 he did a watercolour under the title Nottingham with a canal boat flying the colours of the new state of Greece.

This picture also expresses Turner's sympathy for the social movement leading to the 1832 Reform Bill. Already the watercolour Northampton, painted about 1830, reveals the symbolic figure of the French Marianne reminding an old Tory about the 1830 French Revolution. The oil painting with the long title The Prince of Orange, William III, embarked from Holland, and landed at Tornbay, November 4th, 1688, after a Stromy Passage (1832) refers to the stormy events surrounding the Reform Bill with the allusion to the "Glorious Revolution". Turner also added an ironical re-

mark to the painting: "The yacht is which his Majesty sailed was, after many changes and services, finally wrecked on Hamburgh Sands, while employed in the Hull Trade."[59] The vicissitudes of the ship, like the fate of the Fighting Téméraire, involve the opposition between the heroic past and the commercial present.

In 1835 Turner exhibited his oil painting The Bright Stone of Honour depicting and erecting a pyramid-shaped tombstone near Koblenz in a sunlit landscape to the memory of the French revolutionary Marceau, whom Byron also praised in his Child Harold as "freedom's champion".[60] Turner used the Byron passage as his motto.

In 1846, when the Chartist Movement was developing and revolutionary tension in Europe was growing, Turner presented his symbolically seething painting, Undine giving the Ring to Masaniello, Fisherman of Naples. The fisherman was made the leader of the city in 1648 by the revolution, but was betrayed and destroyed by a ring symbolizing power and given as a gift by the Undine, the double-dealing water-spirit. In Jack Lindsay's view, the picture also expresses Turner's doubts and anxieties concerning revolutionary violence and power.[61] At this point Turner's world-view has a telling contact with Shelley's concept of the world.

All the same, such reservations did not extinguish Turner's, or Shelley's, deeply-rooted sympathy for revolutionary movements and national fights for independence. When Turner received news of the fall of the Hungarian revolution and war of independence and of General Görgey's supposed role in the process, he broke out to his friend, the historical painter George Jones, "I shall not call you Georgey any more!"[62]

Turner's interpretation of the opposition between liberty and servitude found comprehensive expression in his late canvas Slavers throwing overboard the Dead and Dying - Typhon coming on (The Slave Ship), painted in 1839 and exhibited at the Royal Academy in 1840. The theme and mood of the picture are reinforced by seven verse lines in the catalogue from Turner's long and solemn philosophical poem, "Fallacies of Hope", inspired by James Thomson's The Seasons and Thomas Gisborne's "Walks in the Forest" also relying on Thomson:

> Aloft all hands, strike the top-masts and belay;
> Yon angry setting sun and fierce-edged clouds
> Declare the Typhon's coming.
> Before it sweeps your decks, throw overboard
> The dead and dying - ne'er heed their chains.

Hope, Hope, fallacious Hope!
Where is thy market now?[63]

The haunting horror and paralyzing nightmare of the poem are enhanced, increased and multiplied in the painting. The slavers' greed and the slaves' pain; rapacious sharks attacking in the seething water and defenceless victims thrown into the murderous ocean with their hands and feet bound; ferocious, devouring aggressivity and imposed, constrained passivity; swirling whirl-wind and nearly vertical white light; storming wave and stiff hull; sinking sun and darting mast; sanguinary sea and blood-stained sunset; malicious and vicious, dark blue and yellow red thundercloud and refracting, receding white vapour; shrieking sea-gulls sweeping down, and foaming froth shooting up express the conflicting poles of Turner's High Romanticism.[64] The poem indicates the intention. The painting expresses the experience.

The poet who was able to create the lyric equivalent of the painter's imagery was not Turner but Shelley. In Shelley's poem "Similes for two Political Characters of 1819"; the pictorial world of Turner's Slavers is anticipated. In Shelley's description H. Sidmouth, Home Secretary during the Peterloo massacre, and R. S. Castlereagh, Foreign Secretary and supporter of the Holy Alliance, loom large

As a shark and dog-fish wait
Under an Atlantic isle,
For the negro-ship, whose freight
Is the theme of their debate,
Wrinkling their red gills the while - [65]

The slave ship, the predatory sharks "debating" over their black prey, the dynamic coupling of iamb with anapaest and even with dactyl to enhance tension, the circling movement of the waiting sharks and dog-fish evoked by the persistent use of enjambment, the constant clash between the arresting power of the rhyme scheme (abaab) and the driving force of the run-on lines opposing fixity and flux, the pattern and asymmetry of returning stanzas with five lines, the antithetic simultaneity and the simultaneous and therefore heightened antithesis of cold and hot perceptions associated with the Atlantic Ocean and red gills: all foreshadow the subject, treatment, emotions, structure, complexity and even the blue-crimson colour scheme of Turner's Slavers. In Turner's poem the length and prosody of lines are awkwardly, clumsily uneven, marring metre and ruining rhythm, while in

Shelley's verses they are expressively uneven, regularly irregular, accumulating and increasing metric and rhythmic energy.

Irregular regularity, expressively uneven proportions as formative principles of composition are used with virtuoso artistry in Turner's painting. An approximately upright streak of light divides the space of the picture into two unequal parts, the left side being larger and the right one smaller. Yet the total impact of The Slave Ship shows a dynamic balance in that the right section revealing a body devoured by a mass of converging sharks is thematically more dense than the more spacious left part; the streak of dividing light slanting slightly to the left is counterpointed by the erect masts of the ship tilting somewhat to the right; the shapes and fringe of the amassing clouds on the left are not unrelated to the forms of limbs thrusting out of the water on the right; and the blade-like fins of the fish and the wings of the gulls are multiplied even by the spray of the sea. The dynamic drive and lyric charge of the associative network of Turner's Romantic imagery fusing regularity and irregularity into an imaginative, tense, mobile and meaningful pattern are indicative of a sensitive poetic presence in the artist's tragic seascape. The parallels between Shelley's "Similes" and Turner's Slavers emerge of themselves.[66]

In Shelley's Prometheus Unbound the cosmic pain and one-time curse of the proud, chained and tortured Titan are depicted by voices from the springs and air anticipating the contrasts and colours of Turner's painting:

Second Voice

Never such a sound before
To the Indian waves we bore. -
A pilot asleep on the howling sea
Leaped up from the deck in agony
And heard, and cried, "Ah, woe is me!"
And died as mad as the wild waves be.

Third Voice

By such dread words from Earth to Heaven
My still realm was never riven:
When its wound was closed, there stood
Darkness o'er the Day like blood.[67]

According to the testimony of his Slavers, Turner transposes the scene embodying his outraged ideal of liberty into nature, as he does his value

judgements concerning the Industrial Revolution. He expresses the whirligig of time by the whirling of waves which constitute not only the frame but also the medium: the sensuous equivalent of his charge, passion and tragic sense of life.

The third impetus determining Turner's concept of the world arose from the period of the Napoleonic Wars. An upsetting and disillusioning time, illustrating the antagonism between freedom and tyranny, it deserves special attention because of its impact on world history and its effect on Turner's vision.

The first group of pictures in this category are those connected with the Battle of Trafalgar waged on 21 October 1805, when the British fleet commanded by Admiral Nelson attacked and, with a sudden and unexpected assault, defeated the united French and Spanish naval force in numerical superiority. With his victorious raid, Nelson thwarted Napoleon's plan to invade Britain from the sea. In the bitter clash and heavy fight Admiral Nelson fell, the French Admiral Villeneuve was captured by the British, and the Spanish Admiral Gravina was mortally wounded.

Turner was overwhelmed by the theme for decades. In 1805 he drew Nelson's ship, the Victory carrying the Admiral's corpse. In 1806 he exhibited the oil painting The Battle of Trafalgar, as seen from the Mizen Starboard Shrouds of the Victory in his own gallery. The crowded picture expresses the oppressive chaos of the naval battle both by the engagement of troops shown mainly in the bottom foreground and by the entanglement of sails high up. In 1807 Turner drew and later depicted those Danish ships which had been seized by the British Navy in neutral Copenhagen as a preventive measure (Spithead: Boat's Crew recovering an Anchor 1808). In 1808 he exhibited a more elaborate version of The Battle of Trafalgar in the British Institution. In 1823 King George IV commissioned a new painting about the Battle of Trafalgar. The King wished to hang the picture in St. James's Palace as part of a series commemorating British victories. Having prepared two oil sketches, Turner finished the painting in 1824 (The Battle of Trafalgar). It showed the fight in a more conventional manner, yet abstaining from pictorial clichés. Even so the King, the Government and naval men abut Court did not like the picture and in 1829 George gave it to Greenwich Hospital.

Great Yarmouth, a watercolour Turner did in the late twenties, represents the naval hospital with a monument erected to Nelson. In the background the North Sea fleet appears under a sombre sky.

The Trafalgar series, like the heroic period, is concluded by The Fighting 'Téméraire' (1838) tugged on its last voyage to its doom in the breaking yard. The sailing ship destined to be smashed looks slim, graceful and golden. The tugging steamer is squat, reddish brown and black. The western sky is a crimson and orange sunset. Turner accompanied the picture with two concise verse lines modifying Thomas Campbell's "Ye Mariners of England" and heightening the emotional comment by three-fold alliteration:

> The flag which braved the battle and the breeze,
> No longer owns her.[68]

Turner's pictorial symbols remain more intricate, subtle and refined than some contemporary interpretations suggest. The critic of the Art Union for 15 May 1839 considered that

> On one side is the setting sun - emblem of the aged ship - its glory tinging the clouds with brilliancy, but with little warmth; while on the other is the young moon - type of the petty steamer - about to assume its station in the sky. The picture is, indeed, a nobly composed poem;[69]

but if it is, it is not an allegorical poem. The steamship and the sailing vessel are certainly contrasted and the crimson sunset has obviously got symbolic connotations about the fateful doom of past glory, but to connect the moon with the steamer is to disregard the visual evidence and to misread the colour scheme of the painting in which the silvery moon and the silvery-golden sailing ship belong together. After all, the verse motto is supposed to elucidate the painting, and not the painting illustrate the verse motto.

The second group of paintings representing the period of the Napoleonic wars presents the expansion of France on land. For Turner the crucial experience was the Battle of Waterloo with all its human implications and historical consequences.

The upbeat of the Waterloo theme is the watercolour The Battle of Fort Rock, which was made in 1815, the year of the Battle of Trafalgar, but which commemorates an early (1796) stage of the French invasion of Val d'Aouste in Piedmont. Turner had painted a watercolour sketch of the battle scene as early as 1802 during his first grand tour of Europe (Fortified Pass, Val d'Aosta). Behind the sombre mass of the fortified rock rise the white peaks of Mont Blanc, the wooded side of the mountain sloping down into a steep valley. Around 1804 he painted another watercolour of the

region (Mont Blanc, from Fort Roch, in the Val d'Aosta) with three girls watching the increased depth of the raised scene from behind a safe parapet of stone.

In the 1815 painting all safety has disappeared. In the vertical main axis of the composition an Alpine cataract rushes down. The two mountain slopes sweep down precipitously. On the narrow bridge at the left two armies clash. Soldiers fall from the bridge to the dangerous depths below. Two women nurse a wounded soldier at the very spot where the three girls watched the scene in the earlier watercolour. The lower stone wall is gone; now the backs of the two frightened women form a provisional and unstable wall at the slanting edge of the treacherous precipice. One of the women supports the head of the wounded solider as he slides downward. The position of the group seems all the more precarious since the kneeling woman turns her back to the ravine. The disappearance of contemplating spectators, the narrowing of the valley, and the shifting of the vertical main axis towards the middle indicate a dynamic modification of the norm of value underlying the composition: the landscape is not simply sublime but also increasingly threatening; the valley is not only picturesque but also fearful; the steepness of the mountain-sides is not merely magnificent but also mortally dangerous. Whoever lives is prone to crash down and die. Only the summit, vapour and light tend upwards.

The battle scene pushed to the upper left section of the picture does not cancel the landscape. On the contrary, the landscape becomes more conspicuous, central and dynamic, composed in contrasts. The tree on the left in the two preliminary sketches is in the 1815 painting not a decorative means of space-filling, but a primary structural element: its trunk leans steeply to the right establishing a slanting axis continued by the line of the sloping mountain-side beyond the precipice. This slanting axis challenges the vertical main axis of the picture. It is characteristic of Turner's antithetic composition that the challenge is also a reinforcement: the steep slope of the mountain points to the narrow precipice just as the hanging foliage of the broken tree and the shadow of the trunk do, or as the waterfall dashing down from the height of Mont Balnc does. Similarly, the tree seen in the bottom right corner of the sketches dimly is replaced in the 1815 watercolour by a prominent branch reaching into the picture askew. The gesture is focussed by the light falling on the yellow-brown branch against the background of dark green fir trees, and the direction is further emphasized by the left side of the precipice and the enormous

dark mass of a rock looming large against a light background. The slanting axis thus created, once more challenges and reinforces the vertical main axis of the composition just as the other diagonal running in the opposite direction does. The masses of clouds in the cleft sky echo the masses of rocks in the split earth. The verse lines attached to the painting from Turner's "Fallacies of Hope" compare the "wide devastation" of glaciers rolling on impetuously to the "plundering hordes" strewing fair Italy's plains with woe.[70] Again, the dramatic poetry of the picture is more authentic than that of the verses. The lyric equivalent of the symbolic power of Turner's painting depicting the awe-inspiring peak and valley of Mont Blanc can be found not in Turner's "Fallacies of Hope" but in Shelley's "Mont Blanc" (1816).[71]

The Battle of Waterloo waged on 18 June 1815, in which the joined forces of the British, Prussian and Dutch coalition defeated Napoleon's army, was for Turner not an act of heroic triumph but of bloody butchery. What the painter had before his eyes was not national glory but fifty thousand corpses. When in 1817 he visited the one-time battlefield and made sixteen sketches of the scene, he marked various places with the numbers of the dead. The sketches were followed by a nightmarish watercolour (The Field of Waterloo around 1817) in which the stiff immobility of dead soldiers arranged into triangular patterns in the foreground is counterpointed with the elliptical swirling of the background. In 1818 Turner exhibited an oil painting bearing the same title. Here the night after the battle is shown when mother, sister and wife search panic-stricken for their beloved among the dead. The yellow light of their torches is contrasted with the bluish white of rockets in the background. In the catalogue a quotation from the third canto of Byron's Child Harold confronts lusty and merry life before the battle with dirty and dire death after the fight covering the field with a mixture of clay and blood.

The scene and theme haunted Turner for a long time. As late as 1832 he painted a watercolour, The Field of Waterloo from Hougoumont, engraved to illustrate Byron's poetical works, and around 1833 he made another watercololur The Field of Waterloo. From the Picton Tree finished in the watercolour The Field ofWaterloo. From the Picton Tree finished in the same year reveals a stormy scene commemorating the stormy historical events. In 1835 an engraving from this picture was published as frontispiece to Scott's Life of Napoleon. What A. G. H. Bachrach has written about Turner's The Field of Waterloo holds good for all the painter's

work about this theme:

> it is not the expression of nostalgic resignation but, instead, of fierce and embittered revulsion - indeed of a social criticism as personal and eloquent as that of the best Romantic poetry of the time.[72]

This embittered revulsion over liberty-turned-tyranny is also expressed by Shelley with the words of Prometheus in Prometheus Unbound:

> Names are there, Nature's sacred watchwords - they
> Were borne aloft in bright emblazonry.
> The nations thronged along, and cried aloud
> As with one voice, "Truth, liberty and love!"
> Suddenly fierce confusion fell from Heaven
> Among them - there was strife, deceit and fear;
> Tyrants rushed in, and did divide the spoil.
> This was the shadow of the truth I saw.[73]

This shadow is cast over Turner's pictures of Waterloo.

The world-conquering aspirations of the French Emperor beaten at Waterloo were reduced to the lonely stubbornness of a rock limpet on St. Helena's Island. Turner has given an ironic title to his painting of Napoleon (War. The Exile and the Rock Limpet 1842), but the irony is mirthless: the Emperor stands and broods with folded arms in front of a bayoneted guard. His sombre figure is elongated by its ghastly mirror image in the water and rendered symbolic by a gory sunset. The verse lines quoted from Turner's "Fallacies of Hope" refer to the exile but address the limpet, proclaiming the superiority of the limpet over the Empreror:

> Ah! thy tent-formed shell is like
> A soldier's nightly bivouac, alone
> Amidst a sea of blood -
> - but you can join your comrades.[74]

The exiled Emperor cannot claim this much. The circular composition (exhibited in an octogonal format) is split horizontally by an expressive, indeed pre-Expressionistic deep crimson zone of sunset plunged into blood, and vertically by the ominous and dark figure of the grim Emperor whose lengthened reflection makes him what now he is: insubstantial.

Shelley's sonnet "Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte" (1815) anticipates Turner's painting in more ways than one:

I hated thee, fallen tyrant! I did groan
To think that a most unambitious slave,
Like thou, shouldst dance and revel on the grave
Of Liberty. Thou mightst have built thy throne
Where it had stood even now: thou didst prefer
A frail and bloody pomp which Time has swept
In fragments towards Oblivion. Massacre,
For this I prayed, would on thy sleep have crept,
Treason and Slavery, Rapine, Fear, and Lust,
And stifled thee, their minister. I know
Too late, since thou and France are in the dust,
That Virtue owns a more eternal foe
Than Force or Fraud: old Custom, legal Crime,
And bloody Faith the foulest birth of Time.[75]

Shelley's reference to "A frail and bloody pomp which Time has swept / In fragments towards Oblivion" expresses well, and well in advance, the basic mood and colouring of Turner's picture. The close, cyclic form of the first quatrain with Petrarch's enclosing rhymes (abba) and the closing Shakespearean couplet (gg) parallel and foreshadow Turner's circular composition. Shelley's breach of the closed pattern and regular scheme by combining Petrarch's enclosing rhymes with Shakespeare's alternating rhymes (cdcd, efef), the forceful enjambments bursting both, the conflicting concepts of the holy and the profane, and the violent clash of rising and falling rhythm attacking the metric design of iambic pentameter prefigure the way Turner breaks the harmonic regularity of his circular structure by asymmetrically placed horizontal and vertical axes cutting and swishing across the composition. The various rock formations jutting into the water serve a similar end. Shelley's sarcasm is even more passionate and scathing than Turner's irony, condemning not only Napoleon but also the "legal Crime" of the Holy Alliance.

Shelley's contempt for Napoleon assumed, as it were, cosmic proportions in his poem "Lines Written on Hearing the News of the Death of Napoleon" (1821). The idea of cyclic rejuvenation so idealistically emphatic in his "Ode to the West Wind" appears here as sarcastic mockery making "Lines" a kind of parody on "Ode" as the actual is confronted with the desirable. In the words of Mother Earth:

'Who has known me of old', replied Earth,
  'Or who has my story told?
  It is thou who art overbold.'
And the lightning of scorn laughed forth
As she sung, 'To my bosom I fold
All my sons when their knell is knolled,

And so with living motion all are fed,
And the quick spring like weeds out of the dead."[76]

In the relationship of "Lines" to "Ode" it is remarkable that in "Lines" "hearth" also rhymes with "Earth" as it does in lines 66 and 68 of "Ode", and that in "Lines" Shelley also modifies the rhyme scheme as he does in the last two terza rimas of "Ode". In stanzas 1, 3, 4 and 5 of "Lines" the rhyme pattern is abbabbcc, but in stanza 2 it is bababbcc, lending variety, with the pliant orchestration of rhyme music, to the poet's ironically reproachful questions to Mother Earth. (Cf. footnote 192.)

The imagery and colouring in "Lines Written on Hearing the News of the Death of Napoleon" is significantly similar to those in "Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte", or for that matter in Turner's War. The Exile and the Rock Limpet. In the last stanza of "Lines" Mother Earth contrasts her own living self with that of the dead Emperor:

'Ay, alive and still bold', muttered Earth,
'Napoleon's fierce spirit rolled,
In terror and blood and gold,
A torrent of ruin to death from his birth.'[77]

Turner exhibited his picture of War immediately beside his oil canvas Peace - Burial at Sea (1842). This painting with two lines of condolence from "Fallacies of Hope" (and also finished as an octagon) mourns the death of Turner's friend, the painter David Wilkie. The black ship with symbolic black sails stands in bluish white light surrounded by dispersed and diffused silvery-silky reflections in the sky and on the water. The dark hull of the black ship is cut across by a bright streak of light which runs right to the eye of the spectator: this is where the dead artist was committed to the sea to find his grave and peace. The value norms of the emperor and the artist, like the colours of War and Peace, are diametrically opposed.

Turner treated the tectonic shifts and historic risks of the Napoleonic era, the rise and fall of empires in an indirect way as well. In his powerful oil painting Snow Strom: Hannibal and his Army crossing the Alps (1812) the one-time opposition of the Carthaginian and Roman Empires provides a historical parallel to comment on the contemporary clash between the French and the British Empires. Like Hannibal in 218 B.C., Napoleon in 1800 also crossed the Alps with thirty thousand soldiers.

In 1802 Turner saw in David's studio the French painter's Neoclassical picture Bonaparte Crossing the Great Saint-Bernard which presents Napoleon riding his rearing horse, pointing forward toward St. Bernard Pass that he and his army are about to ascend, and looking very much like his own heroic statue.[78] The names of Napoleon, Karolus Magnus and, significantly, Hannibal are carved into a flat stone which seems to serve as a kind of pedestal. In the year when Turner's Snow Storm was exhibited, Napoleon's war against Russia had been at full swing. After its initial success, it was doomed to failure just as Hannibal's fight against Rome had proved a disaster.[79] Both military adventures required an enormous effort and resulted in mass destruction.

Turner in the verses from his "Fallacies of Hope" echoing lines 41-49 of Thomson's "Winter" emphasizes just that: "destruction", "Craft, treachery, and fraud" as well as "Plunder",[80] and in the lower fringe of the painting he also represents pillage, violence, rape and murder of women by raging mountaineers. There is no trace of David's heroic stance. The protagonist of the painting is not Napoleon, not even Hannibal, who cannot be seen in the picture at all, but a ferocious snowstorm. Two years earlier, Turner had experienced such a storm in Yorkshire, which he sketched on the back of a letter to be scaled up and transsubstantiated in the evocation of the snowstorm in his Hannibal picture. The swirling belt of surging clouds shooting up and sweeping down, knocking against rocks, storming peaks, changing direction on a roughly traced elliptical-parabolic course, tears out from the dark block of space an impalpable body writhing in light, filled with snow, and strangled by a convulsive wreath of black clouds under the ochre-orange disk of a dim sun. "The displacement of history",[81] Heffernan claims. The double - thematic and atmospheric - transposition of contemporary history, we might prefer saying on the basis of the joint testimony of picture and poem:

> In vain each pass, ensanguin'd deep with dead,
> Or rocky fragments, wide destruction roll'd.[82]

And, in vain did Hannibal hope that having fought his way through the Alps in a stormy, laborious and strenuous crossing, the fertile fields of Italy would offer compensation for all his pains and sufferings; "the loud breeze" prophesied that for him and his army even Rome would only bring depravity, corruption and decay: "Capua's joys beware!"[83]

The poetic equivalent of the seething and drifting vortex in Turner's Snow Storm can be found not in Turner's or Thomson's verses[84] but in Shelley's poems. In his "Lines Written on Hearing the News of the Death of Napoleon" Shelley links the chaos created by Napoleon with the chaos raging in nature, very much in Turner's spirit. In the words of Mother Earth:

> I was cloudy, and sullen, and cold,
> Like a frozen chaos uprolled,
> Till by the spirit of the mighty dead
> My heart grew warm. I feed on whom I fed.[85]

Turner in his Snow Storm, like Shelley in his "Ode to the West Wind", has transposed the historical process to the free course of natural movement, but by focussing the latter, he has released the energy of the former. When he has put a Romantic landscape in the place of David's Neoclassical historical scene, he has raised landscape painting to the level and rank of historical painting.

The fate of ancient Carthage and the theme of "modern Carthage" with its contemporary overtones continued to capture Turner's imagination. The most memorable result of his passionate interest was a pair of contrasted paintings, Dido building Carthage; or the Rise of the Carthaginian Empire - 1st Book of Virgil's Aeneid (1815) and The Decline of the Carthaginian Empire (1817). Turner was very proud of his picture of Dido, refused to sell it, placed it in the most prominent spot, indeed the place of honour, of his private gallery, and when he was asked what the intended to do with the picture, he answered with a Romantic gesture in part humorous, in part serious: "be buried in it, for sure".[86] In 1829 in his first will Turner bequeathed his two paintings of Carthage to the National Gallery which had opened five years before, but he insisted in full seriousness that his picturs be placed beside Claude Lorrain's Seaport: The Embarkation of the Queen of Sheba (1648) Mill (1648) also known as Landscape: the Marriage of Isaac and Rebekah, "that is to hang on the same line, same height from the ground".[87] In his later will of 1831 he repeated his request with the difference that he wished to replace The Decline of the Carthaginian Empire by his Sun rising through Vapour; Fishermen cleaning and selling Fish (1807). The gallery followed the painter's instructions. The Queen of Sheba and Dido of Carthage, Claude and Turner are now immediate neighbours.

Claude's landscapes were held in high esteem in England. Several members of the aristocracy employed landscape gardeners to arrange the parks of their country estates according to the model set by Claude's idealized landscape paintings. William Kent, "Capability" Brown and Humphrey Repton carried out their commissions with great care, placing Claudean lakes, bridges, temples, ruins and openings in the spacious landscape. Amateur painters and tourists, with their backs to the prospect, found great pleasure in using a "Claude glass", which, with its slightly convex, dark-tinted mirror, rendered the English scene into a refined and elegant Claudean landscape with suffused and subdued tones at the required place and time. The "Claude glass" provided an instant image which could be painted at once, or did not even have to be painted. It gave pleasure without effort.

Turner on his part did not need the artful contrivance. For him, Claude was a Classical model and a deceased rival, an inspiring example and an unexampled challenge. When as a young artist he stood in front of a Claude Seaport from the Angerstein collection, he burst into tears complaining that he would never be able to paint anything like that. The young man who shed tears and the mature artist who wanted to have his painting next to Claude's were one and the same person.

The parallel between Claude's Seaport and Turner's Dido is conspicuous. Claude represents one of the great queens of Classical Antiquity, Sheba; Turner paints another prominent queen of Classical times, Dido. The Queen of Sheba in a red robe and a blue cloak descends the steps of her palace with her court retinue and has her royal gifts put on a ship for King Solomon; Dido in a pale blue robe and a golden cloak, accompanied by a black slave, stands in front of her palace under construction, and gives orders to her architects and commanders. Claude elongates the light of the morning sun across the sea in the middle of his picture; Turner fixes a radiating morning sun in the sky, and makes its golden light slide on the water in an even broader stripe. Claude fringes his picture with buildings and enlivenes it with boats and sailing vessels; Turner follows suit. If the French master places the patterns of medium-green trees in partial backlight onto the surface of a bright sky, allowing the trees to lean into the picture from the right, then his English rival also strikes a dark, an even darker: reddish brown crown of tree on the brilliant morning sky, making the tree reach into the painting from the right in almost the same plane of the sky. If Claude in the middle distance of his painting

counterbalances the vertical accents of the columns in the foreground with the horizontal lines of an open-work bridge and a protruding breakwater, then Turner also places a graceful and fully extended stone-bridge in the middle ground of his picture, creating a composition in which a streak of light breaks through the middle arch of the bridge in the same way it does in the free middle belt of the French painter's picture, except that Turner's strip of light has even greater intensity.

But the closer the emulating parallel is, the more marked the difference of approach turns out to be. Claude's Seaport is made balanced by Neoclassical proportions. The line of the horizon is drawn at two fifths of the height of the picture. The palace on the right is divided into sections, and each unit is one fifth of the height. "The column on the left and the palace each project one fifth of the width into the composition, and the tower in the distance stands at two fifths from the right."[88] Proportions are always poised, but never rigorous; they arrange but do not freeze the view which is elevated to ideal beauty by the central perspective of lines and the enveloping perspective of air and light, but the appearance of a natural sight is not demolished. Claude's picture is dominated by harmonic peace and majestic calm.

Turner's painting is characterized by sublime disquietude. The Romantic painter

> exaggerates scale. The buildings of his middle distance are already half lost in the haze, while beyond them the landscape extends indefinitely. At the top of the cliffs and trees which rise up to colossal height on the right, is perched precariously a distant temple. The sky cuts a sweeping semi-circle across the top half of the picture, edging the buildings back and destroying the equilibrium of architecture and atmosphere - form and light - created by Claude. Half-built, the palaces and noble edifices seem half-ruined by the heat and light of the sun which dominates the composition like no sun in Claude. [...] Claude's light wraps up the composition in a unified tonal harmony. In Turner's picture the brilliant sun dominates everything and intensifies the deep gloom of the cliffs. [...] Unlike Claude, Turner has no foreground quay or beach, and we are sucked straight into the composition, towards the light and its reflection. The measured recession of horizontal planes is replaced by a funnel of light, with debris of figures and rubble scattered round its edge.[89]

Unlike Claude, Turner is not interested in symmetrical proportions. The left and right sides of his painting are not balanced. The bank on the left protrudes into the space of the picture, while that on the right is a mere fringe.

The two banks are also disquieting by themselves. On the right foreground, the tomb of Sychaeus, Dido's husband, can be seen. He had been murdered by Dido's brother, King Pygmalion. The circumstances of his death are shown by the frieze painted on the tomb. The frieze slanting in linear perspective continues in a sudden curve which makes the eye slip. After her husband's death, Dido fled from Tyre to the shores of North Africa; in her new home she is engaged in building Carthage.

The left-hand side of the painting is made restless, lumbered, disordered, confused and puzzling by a feverish activity of construction. Two excellent Turner scholars, Karl Kroeber and Ronald Paulson, give divergent answers to the question which female figure represents Queen Dido. Kroeber thinks that Dido is the lady in the foreground watching a group of boys. Paulson supposes that Dido can be seen further back, in the middle ground, dressed in blue.[90]

Undoubtedly the lady in the blue robe is full of activity, giving instructions to the architects and commanders, and so it is not illogical to believe that she is the protagonist of the picture which in its very title claims that Dido is building Carthage. But if this is the case, who is the other lady? Why does she take such a prominent place in the foreground that first and foremost it is she who draws the viewer's attention? Why does she face the onlooker, while the other lady, relegated to the middle distance, is shown in profile and is in part hidden by a male figure? Why are the stature and stance of the almost statue-like lady, presented at close range and shown on a pedestal-like rock, so noble, indeed queenly? Why does she turn her back on the rising sun of Carthage? Why does the painter refer the two ladies wearing a golden diadem so closely to one another? Why is one dressed in a blue robe and the other in a brown one? Why is one so active and the other so passive, contemplative, earnest and even sombre? Why does the lady in brown look so absorbed?

Perhaps we can find out if we consider what she is looking at. The boys she watches are launching toy boats on the water. The group of boys is made emphatic by the glance of the lady, the close range of the foreground, the pedestal-like rock the boys are also placed on as well as by the triangular composition. The toy boats which capture the attention of the four boys, the lady and the viewers alike may not only relativize and ironize the significance of the Carthaginian fleet, but they may also foreshadow the fate of the Carthaginian Queen. After all, Dido will be forsaken by her lover Aeneas when he leaves these shores secretly by boat

to carry out Mercury's order to found Rome, the future conqueror of Carthage.[91] Thus the lady in brown is presumably the person in whom the future doom of Dido and Carthage is projected. As Sychaeus' tomb recalls Dido's gloomy past, so the lady in brown may also symbolize the Carthaginian Queen's tragic future. Rise implies fall. We are confronted here with the pictorial equivalent of Hegel's dialectics modified by Romantic disillusionment, an original type of a dynamic perspective on time.[92]

In the painting The Decline of the Carthaginian Empire, Carthage has already met its fate. Like Dido building Carthage, The Decline of the Carthaginian Empire also pictures a harbour, but a sunset replaces the sunrise, the once clear disk of the sun is now dimmed by clouds, the yellow brilliance of the morning is replaced by the reddish yellow and bluish violet of the evening, the shadows are reddish brown, the scattered reflections are scarlet-hued and orange-tinted, the brisk rhythm of rippling waves becomes stirred, troubled and confused by the imminent storm, and energetic activity gives way to despondent passivity, fear and foreboding. Its reason is supplied by the long subtitle of the picture:

> Rome being determined on the overthrow of her hated rival, demanded from her such terms as might either force her into war, or ruin her by compliance: the enervated Carthaginians, in their anxiety for peace, consented to give up even their arms and their children.[93]

This is why at the left edge of the foreground, placed in prominent light, a disconsolate and distressed mother presses her child to her body in great anxiety; and also why at the right another female figure buries her face in her hands, turning away. The message conveyed by the picture and its title is reinforced by Turner's verses for the Royal Academy catalogue of 1817:

> [...] At Hope's delusive smile,
> The chieftain's safety and the Mother's pride,
> Were to th'insidious conqu'ror's grasp resign'd;
> While o'er the western wave th'ensanguin'd sun,
> In gathering haze a stormy signal spread,
> And set portentous.[94]

Picture, title and verse suggest the same lesson and attest to the unusually personal and passionate presence of the same emotion. Where is this threefold passion derived from? Its source may be Classical, but its estuary must be contemporary. The French connections to the theme of Car-

thage are fairly evident. Having fled from Tyre to North Africa Dido hopes in building Carthage to forge the realm of liberty. Like Napoleon later, Hannibal crossing the Alps already commands a conquering empire. To the adherents of the idea and ideal of liberty in Europe, from Beethoven to Shelley and Turner, the transformation of the revolutionary leader into a tyrannical emperor produced violent shock, especially in countries engaged in war with France. The Decline of the Carthaginian Empire exposes the suffering of the innocent just as The Field of Waterloo does.

While the war by and against Napoleon had created a crisis, the triumph of the reactionary Holy Alliance over Napoleon was not a reassuring experience either. Several draft versions of Turner's verses accompanying his Decline of the Carthaginian Empire lead one to believe that "he was thinking of the situation after Napoleon's defeat and of the falsities of any imposed peace".[95] In the words of one version, round the stem of the peaceful olive "insidious twined the asp".[96] A violent war was revenged by a violent peace. Turner's paintings connected directly or indirectly with the Napoleonic wars demonstrate his view against violence. The same attitude pervades Shelley's sonnet "Feelings of a Republican on the Fall of Bonaparte".

The pictorial treatment of the Carthage theme was made intricate and complex not only by the fact that Rome, too, was a conquering power that ultimately fell,[97] but also by the circumstance that Carthage in Turner's age and in Turner's eyes did not evoke merely French associations. As M. Wilson puts it,

> Turner's treatment of the Carthage theme is indicative of the pessimism which Ruskin noted, and which grows in the artist's later career. His identification of England with Ancient Carthage was drawn from Gibbon and from Goldsmith's Roman History, and based on the fear that through moral degeneracy the British Empire would degenerate like the great empires of the past. Goldsmith was one of the sources for Hannibal crossing the Alps of 1812, and his account of Carthage describes her as a great commercial power falling into decadence.[98]

The verses from Turner's "Fallacies of Hope" also suggest that Rome will have a destructive influence on the Carthaginians. Thomson in his poem "Liberty" is of the opinion that Carthage was ruined by its inner decay, and Hannibal's Empire and ultimately even the Roman Empire were destroyed by corruption.

The more unambiguously one tries to attribute to Turner the al-

legorical equation of Carthage = France, or Carthage = England, the more conspicuously he, in fact, proves that Turner has elaborated the Carthage-Rome opposition not in terms of a direct, allegorical correspondence but in the flexible framework of an indirect, polysemic reference which allows for changing signs of evaluation. When Turner painted Dido, he felt attraction to the Queen of Carthage; when he did Regulus (1828, 1837), he sympathized with the Roman hostage in Carthage and turned the spectator's sympathy towards him and against the Carthaginians. Regulus, since he had failed to effect an exchange of captives between Rome and Carthage, was tied up by the Carthaginians, who cut his eyelids, made him face the sun, and thus blinded him. The blazing yellowish white streak of light cutting across the length of the canvas with the sharpness of a knife is the equivalent of Regulus' pain. In the view of several students of Turner, Regulus does not appear in the painting, because his place is the position of the viewer, and his eye is supposed to be at the spot where the unbearably intense light blinds the viewer's eye. The composition of the picture is shaped by this perspective of light.[99]

Claude's Classicism is related to the transitional equilibrium of court, aristocracy and bourgeoisie in seventeenth-century France. Turner's Romanticism is motivated by a violent upset of equilibrium in the European cataclysm of the French Revolution and the Napoleonic wars. Turner, like Shelley, was best able to render the changing values of the seething period when he resorted, both in subject and treatment, to complex and indirect means of expression. In order to be able to universalize the view of the world around him, he had to move away from its contemporary immediacy. He therefore translated the upheavals of the Napoleonic and post-Napoleonic era into an Alpine snowstorm threatening Hannibals's army or transformed them into a Carthaginian sunset foreshadowing a storm. Thus the most intense energy could be released from the artist's personal experience of axiological oppositions.

2. Parallels between Shelley's and Turner's Images of the World

The affinity between Shelley's and Turner's concepts of the world crystallizes in the correlation between the poet's and the painter's images of the world.

The Positive Revaluation of Storm Images

Both Shelley and Turner were passionately interested in the artistic evocation of the tempest. For them the storm could be both an extreme phenomenon of nature and an extraordinary state of mind, a sensation in which the artist was able to have an unusual yet natural experience of the axiological opposition between everyday reality and poetic perception. Imagination creating through destruction, substantiating its values while transsubstantiating its material is naturally attracted to the uncommon manifestations of nature in which it can recognize its own medium.

This internal kinship leads to the revaluation of storm images. Although the poet of the "Ode to the West Wind" invokes the wind-storm from the outset and expects it with an open soul, he at first looks upon the tempest as an external power which is able both to destroy and create, and occasionally to swoop down on calm and engender fear.

Shelley starts the third section of his poem with the picturesque, indeed pictorial description of the bay of Baiae, and the image evoked is so peaceful and tranquil as Turner's painting The Bay of Baiae, with Apollo and the Sybil (1823), which could, in fact, be an illustration of the verses.[100] The Mediterranean Sea is just as indigo blue in the painting as it is in the poem. The sunlight on the water and on the sand conjures up the summer of the poem even in the picture. The spaciousness of the landscape, the motionless calm of the two leafy crowns embroidered on the surface of the luminous sky is in a way reminiscent of Claude. The restful tranquillity of the softly breathing sea shares the dreamlike quality of the first terza rima of the third section inspired by almost Classical calm. The dreamy serenity is deepened both in the painting and the poem by the gentle motion of "crystalline streams"[101] and the reflection of objects in the water. The gradually lightening brownish yellow and bluish grey rocks jutting into the bay pictorially parallel Shelley's "pumice isle in Baiae's bay".[102] The azure watery world is the denser variety of the gently shining blue sky in the poem and the painting alike. Turner's rock-edged bay lost in vaporous infinitude under a spacious open sky behind a saffron[103] coast in hazy perspective unifies airy openness and intimate enclosure just as does Shelley's "blue Mediterranean, where he lay, / Lulled by the coil of his crystalline streams, / Beside a pumice isle in Baiae's bay".[104] Shelley may have realized that the harmonic beauty of the scene depicted and eternalized by his words is worthy of a painter's

brush and that its phenomena are so sweet that "the sense faints picturing them!"[105] The word "faints" is Neoplatonically rich in connotations and imaginatively ambiguous in associations, referring equally to how weak and how overwhelmed the sense is in the presence of the intense radiation of beauty. He who faints picturing beauty does not necessarily fail to render it. Shelley and Turner certainly do not. Where the poet considers the possibility of "picturing" the magic of the scene, the painter emphasizes the lyric saturation of his landscape with poetry, inserting a verse line in the exhibition catalogue, putting a quotation by Horace on the canvas, and alluding with the painting to an episode in Ovid's Metamorphoses, where the Cumaean Sibyl asks Apollo to give her as many years to live as she holds grains of sand in her hand. She is, however, not granted eternal beauty and youth as well...[106] Turner symbolizes the future disruption of harmony and the fragility of the Romantic artist's Classical ideal by a serpent and a white hare, an emblem of lust; but the painting, like the first part of the third section of Shelley's poem, is dominated by the serene beauty of the peaceful scene.

The peace is broken by the fearful force of the tempestuous wind:

> ... Thou
> For whose path the Atlantic's level powers
>
> Cleave themselves into chasms, while far below
> The sea-blooms and the oozy woods which wear
> The sapless foliage of the ocean, know
>
> Thy voice, and suddenly grow gray with fear,
> And tremble and despoil tehmselves: oh, hear![107]

In this way the seemingly unemphatic and ineffectual threat at the beginning of the section /"Thou who didst waken from his summer dreams / The blue Mediterranean"/[108] materializes.

As soon as this latent threat becomes explicit, another kind of tension arises. If the wind's voice is so terrifying that, hearing it, the sea-blooms and the oozy woods [...] suddenly grow gray with fear",[109] why does the poet consistently invoke the wind? As long as the poetic I is separated from the powerful energy of the wind, he himself cannot find an answer to this question. He can find the solution and absolution, the meaning of personal service and tragic sacrifice only when, in his desire and imagination, he becomes fully identical with the wind's destroying and

preserving, changing and re-creating the world, when he finds himself in its power-centre, and when its enormous energy becomes his own creative power ("Be thou me, impetuous one!").[110] Thus the images of the storm are integrated into the sweeping stream of a value-creating process to drift, fly and scatter like ashes and sparks "from an unextinguished hearth".[111]

The poet, utilizing the temporal aspect of his medium, performs his magic in a time sequence, often within a single poem, over and over again.[112] The painter - who usually expresses the passing of time by representing its footsteps left behind, and sometimes, like Turner, by temporalizing space - needs at least two pictures to change his evaluating signs. Such a representative pair of pictures is Calais Pier, with French Poissards preparing for Sea: and English Packet Arriving (1803), and Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth making Signals in Shallow Water, and going by the Lead (1842): two masterpieces from Turner's early and late career.

Of his numerous stormy seascapes, the Calais Pier canvas, first exhibited in London at the Royal Academy in 1803, undoubtedly represents the tempestuous sea as the ominous medium of serious danger. "Nearly swampt",[113] Turner noted tersely in his sketchbook, recording the perilous experience of his risky arrival in 1802 at Calais, the first stage of his first tour abroad.

The painting is composed in dramatic contrasts. The walls of waves threaten the fragile sailing boats and rush against the stiff structural line of the wooden pier, which protrudes into the raging sea and constitutes a slanting axis. The lurching set of struggling boats tossed by the stormy sea draws another slanting axis pointing precariously and ambiguously both forward to the middle of the sea, and backward to the pier. The dual use of the axis heightens the dramatic effect: the fishermen make an effort to move away from the pier, but the waves press them back and may easily knock them against the pier. Human endeavour and natural force fatefully clash. The partly lit and slightly sinuous line of the horizon where the sea and the sky meet create a third axis against which the diagonals of the composition are measured. A fourth axis is formed by the nervous line of variously tilted masts pointing upward, ending at differently placed, accented points reinforcing each other's position by what might be termed the visual equivalent of a syncopated staccato effect. The tempestuous drama is expanded from plane to splace.

The spatial quality is further enhanced by the fifth axis outlined

by the edge of the billowing clouds slanting from upper left to lower right, working against the direction of the masts, continuing, as it were, in the bending line and upright back of the pier, and supported by further diagonals of parallel beams of light.

All these variously placed but invariably dynamic axes unite in a vertiginous vortex and universalize as formative principles the movement of the voracious whirlpool circling a cone of wave in the foreground, where a tentatively diamond-shaped ravine is carved out of the surface of the sea, its banks ready to collapse and crumble into the circular swirl it sustains.

The dimond, the destruction, the ravine, the vortex and the watery wall also return in several paintings by Turner including The Shipwreck (c. 1805) and The Wreck of a Transport Ship (c. 1810).[114] Turner revived and renewed the Dutch tradition of sea-pieces as executed by Willem van de Velde, the Younger, in a Romantic spirit, and he himself has also created a line of tradition which points forward to Géricault's Raft of the Medusa (1818). Turner's painting with the wreck pushed into the valley of waves and the seamen fighting for their lives foreshadows the imagery of Shelley's "A Vision of the Sea" (1820) in which

> ... The vessel, now tossed
> Through the low-trailing rack of the tempest, is lost
> In the skirts of the thunder-cloud: now down the sweep
> Of the wind-cloven wave to the chasm of the deep
> It sinks, and the walls of the watery vale
> Whose depths of dread calm are unmoved by the gale,
> Dim mirrors of ruin, hang gleaming about.[115]

Those gleaming "walls of the watery vale" are also present in Turner's Calais Pier, The Shipwreck and The Wreck of a Transport Ship, as is the whirlpool which in "A Vision of the Sea" is not only named but also expressed by enjambments attacking and flooding the barriers of couplets as well as by iambs driven around by anapaests.

Not only the axes organizing the plane and space of Calais Pier but also its geometrical forms are forced on a tentatively circular course. Their jerky stages of movement as formative principles also generalize the thematically treated whirlpool shown in the foreground. The shape of the diamond in the water is reiterated by the form of the diamond in the sky in the opposite phase of circular motion. The two solid triangles made by the base and wall of the pier are also built from the vaporous material of

crumbling storm-clouds. The vertex of the larger one is the highest point of the light blue opening, while the peak of the smaller one is the left-hand apex of the diamond in the sky. Consequently the position of the latter seems to anticipate the rotation of the former. The clouds turn around the descending cone of light as the waves do the ascending cone of water. The geometrical elements, however, only organize but do not reduce the view. Their shape is a tentative suggestion rather than an imposed pattern. The basis of their correspondence is not exact congruence but lyric similarity. Their parallels have the quality and value of similes; they affect the viewer as do the simile-cataracts in Shelley's "A Vision of the Sea" or his "Ode to the West Wind" and "The Cloud".

The colour scheme of Calais Pier is no less dynamic. It also suggests a circular, even spherical pattern, each stage of which represents a contrast. The wall of wave more or less parallel to the position of the viewer is white and bright with spuming froth, but it is also counterpointed by the dark brown pier and the dark grey sea. The shaking and shivering sail of the boat in the middle is a bit darker than the white of the wave but still light, even sunlit against the heavy mass of a dark rain-cloud. The sail to the left is brownish grey and contrasted by the light blue opening in the sky where the mast points. The extreme left of the picture is occupied by a mass of grey, dark grey and black clouds and by whirling waves which lead the eye back to the white foam, indicating that the colour scheme has come full circle.

The dramatic quality of the tempestuous scene is also increased by related opposites: the convex cone of wave in the foreground and the concave opening in the sky, the lit up sail in the middle and its luminous and vaporous mirror-image copied upon darker clouds. The sharp white of a waving flag and a flying gull, set against the huge dark surface of storm-clouds, strike the eye as a shrill shriek would the ear.

If in the early Calais Pier the tempest is definitely formidable, in the late Snow Storm it is positively, even beautifully sublime.[116] The element of deep danger is here an ingredient of the sublime; a tense field of drama, the medium of cathartic triumph. In his crossing to Calais, Turner was surprised by the storm. In the experience depicted in the Snow Storm, he exposed himself to the storm. He is reported to have said, "I wished to show what such a scene was like; I got the sailors to lash me to the mast to observe it; I was lashed for four hours and I did not expect to escape but I felt bound to record it if I did."[117] Some scholars query the

authenticity of this claim,[118] but there can be no doubt that Turner made such a claim; he stated in the long subtitle of the picture that "The Author was in this Storm on the Night the Ariel left Harwich",[119] and the painting is composed as if he had been lashed to the mast, having an internal and external vision at the same time. Turner's Snow Storm, like Shelley's "Ode to the West Wind", is an extraordinary evocation of a deeply personal experience, a positive act of creative imagination, and an exhilaratingly modern feat of reassessing storm images.

The Dissolution of Images

Calais Pier maintains the representational reality and corporeality of people and objects. Every figure has an outline, the pier has an edge, the sailing boats have their weights, the glass-like waves and the massy clouds their volumes: persons and objects are clearly delineated and recognizably separated. The critic of the British Press for 9 May 1803 described the clouds in the Calais Pier canvas as "material and opake" [sic], having "all the body and consistence of terrestrial objects",[120] and Sir George Beaumont found the currrents of the water were "like veins on a Marble slab".[121]

By contrast, Turner's Snow Storm of 1842 resolves outlines, blurs objects, makes people invisible, and drifts elements in an uncontrollable vortex. It does not represent people and things as distinct entities, perceives them as merged impressions, and conceives of them as blended sensations. The picture presents the internalized evocation of a crucial experience, and eternalized impression of a seething swirl with the anticipation of a modern sensibility which had a liberating effect on Monet and Pissarro twenty years after Turner's death. If earlier the world was an anecdote, now it has become an impression.

The conservative and dry branch of contemporary criticism received the painting, as it did Turner's late work in general, with a thorny and marked incomprehension, considering the picture as a mark of mad eccentricity and the imbecile vision of a weakened eyesight rather than the customary world of ladies and gentlemen.

Turner's modern French monographer, Jean Selz, who is obviously a sensitive and sensible admirer of Turner's art and fully acknowledges and appreciates the inspiration which Turner's modern insights gave to French Impressionist painting, also supposes a merely personal, if completely dif-

ferent, reason to account for Turner's late art. His view is psychological. After some hesitation, reservation and meditation, he conjectures that the conspicuous and remarkable change in Turner's style from his early method to his late procedure can be understood and explained by the death of the painter's father in 1829. In his view,

> It is not absurd to think that respect for the father may be linked with a respect for tradition, and that unbeknownst to the painter this respect undoubtedly prevented him from breaking resolutely with his customary manner of expressing himself. Now he was suddenly free of all filial bonds, and this liberty may have found its natural expression in a spiritual independence favourable to a realization of his true personality.[122]

This explanation, however, leaves open the question of how Turner could paint Impressionistic (if not Impressionist) pictures already before 1829 ("An Evening Effect"; Trees at Knockholt c. 1801, The Thames glimpsed between Trees, possibly at Kew Bridge c. 1806-1807, Willows beside a Stream c. 1806-1807, Weymouth, Dorsetshire c. 1811, Pendennis Castle, Cornwall; Scene after a Wreck c. 1816, Tornbay, seen from Brixham, Devonshire c. 1816-1817, Lancaster Sands c. 1818, Veice, looking East from the Giudecca: Sunrise 1819, George IV's Departure from the "Royal George" c. 1822, Storm-clouds: Sunset c. 1825, Between Decks 1827, Aldborough c. 1827, Dunwich c. 1827, Orfordness c. 1827, Whitby c. 1827, Evening Landscape, probably Chichester Canal c. 1825-1828, The Lake, Petworth, Sunset c. 1828, Southern Landscape with an Aqueduct and Waterfall 1828, Lake Nemi 1828, Fishing Boat in a Mist 1828), and, more importantly, it does not elucidate the rise of French Impressionism itself.

In his original, witty and erudite book, The Englishness of English Art, Nikolaus Pevsner seeks a more comprehensive explanation, supposing that "Turner's world of fantasmagoria", his "atmospheric view", "unplastic, cloudy or steamy treatment" were basically the consequences of English climate which brought about "the incorporeal tradition of English art".[123] English climate is "misty",[124] and its misty quality is reflected in Turner's later style.

While there can be no doubt that English moisture and mist, the frequent changes of atmospheric conditions have had their fingerprints on Turner's art, it is also true that Turner enveloped in vapour his Italian townscapes and interiors at Petworth as well;[125] English climate did not

change from Hogarth to Turner, but English art did; climatic conditions were the same in Turner's youth and old age, but his manner of representation became thoroughly modified; and Turner's influence on Monet was not the effect of British climate on French weather. The Impressionistic incorporeality of the late Turner's art can be explained on an axiological rather than meterological basis: as soon as the Industrial Revolution had made it impossible for the Romantic artist to express his values through the immediate forms of external reality, the imaginative transformation of that reality became a matter of paramount importance. W. van de Velde, J. van Goyen, Cuyp, Ruisdael, Vermeer or Hobbema had as yet realized their own canons of values when they represented intimately or critically the life of the Dutch waging and winning a social revolution and achieving national independence. In Turner's eyes several aspects of the immediate reality of the Victorian age did not have this artistic authenticity any longer. In his view, soul and spirit were absent from such scenes as the one represented in John Frederick Herring's "Barney, leave the girls alone" (1850). Turner was uninterested in pleasurably detailed philistine anecdote. He did not make an excursion to nature: he lived there - not in the sense of an original unity and natural harmony, but in a sphere of value as a kind of antidote to philistine anecdote. Only thus could he find in nature his own nature. In France modern industrialization and political revolution took place later. The process in England is the basis of the conspicuous modernity of the British Romantic Movement in poetry and painting alike and the reason that Turner could anticipate Monet and Shelley could foreshadow William Butler Yeats and Dylan Thomas.[126]

If Turner shows a tendency to deprive his painted images of volume and weight, Shelley reveals a comparable disposition to do the same in creating his poetic pictures. He is interested not in the material gravitation of objects but the fine fingerprint they leave on the sensitive surface of perception. Volume and mass are reduced and refined into spiritual impressions. The agent of his "Ode to the West Wind" had admittedly an "unseen presence".[127] By identifying the West Wind with a Wild Spirit, Shelley reverses the usual direction of comparison, dematerializing the concrete by comparing it to the abstract. In Prometheus Unbound, in a true Neoplatonic spirit, Demogorgon tells Asia that "the deep truth is imageless".[128] The traditional links of the great chain of things may be associated with weight, but they are also attended by terror, madness, pain and fear:

> Asia. And who made terror, madness, crime, remorse,
> Which from the links of the great chain of things,
> To every thought within the mind of man
> Sway and drag heavily, and each one reels
> Under the load towards the pit of death:
> Abandoned hope, and love that turns to hate;
> And self-contempt, bitterer to drink than blood;
> Pain, whose unheeded and familiar speech
> Is howling, and keen shrieks, day after day;
> And Hell, or the sharp fear of Hell?
> Demogorgon He reigns.[129]

When Demogorgon shows Asia how the chained Prometheus will one day rise as the sun of the rejoicing world, the view projecting the future takes the form of a vision emphatically incorporeal, immaterial and insubstantial:

> The rocks are cloven, and through the purple night
> I see cars drawn by rainbow-winged steeds
> Which trample the dim winds: in each there stands
> A wild-eyed charioteer urging their flight.
> Some look behind, as fiends pursued them there,
> And yet I see no shapes but the keen stars.[130]

Prometheus' liberation is announced by cosmic harmony gained from "difference sweet",[131] and it is also suggested by the subsequent appearance of occasional rhymes in the otherwise rhymeless lines:

> And hither come, sped on the charmed winds,
> Which meet from all the points of heaven, as bees
> From every flower aëreal Enna feeds,
> At their known island-homes in Himera,
> The echoes of the human world [...].[132]

In the Neoplatonic jubilation of man's regeneration, the subdued sounds of the external world are refined into echoes captured in a shady cave. Things are transformed into ephemeral phenomena, and these in their turn become artistic apparitions suffused with Turnerian light swirling in an involved, allusive and associative syntactical pattern and whirling in multiple enjambments in a Turnerian state of becoming. Painting, sculpture and poetry are all saturated with the premonition of a free future:

> And lovely apparitions, - dim at first,
> Then radiant, as the mind, arising bright
> From the embrace of beauty (whence the forms
> Of which these are the phantoms) casts on them

The gathered rays which are reality -
Shall visit us, the progeny immortal
Of Painting, Sculpture, and rapt Poesy,
And arts, though unimagined, yet to be.[133]

On the island of happiness, described in "Epipsychidion" (1821) in harmonic couplets diversified by the use of both masculine and feminine endings, the landscape is rarefied into odour, vapour, light and music; it is spiritualized into ethereal impressions; and things seem to lose not only their weight but also their material existence:

And all the place is peopled with sweet airs;
The light clear element which the isle wears
Is heavy with the scent of lemon-flowers,
Which floats like mist laden with unseen showers,
And falls upon the eyelids like faint sleep;
And from the moss violets and jonquils peep,
And dart their arrowy odour through the brain
Till you might faint with that delicious pain.
And every motion, odour, beam, and tone,
With that deep music is in unison:
Which is a soul within the soul - they seem
Like echoes of an antenatal dream.[134]

The philosophical and axiological principles of the dematerialization of the objective world are revealed with full clarity and with Platonic and Plotinic reminiscences in Shelley's Hellas (1821), when Mahmud, the Sultan of the Turks, questions Ahasuerus, the wise Jew, about the future. Answering Mahmud, Ahasuerus says:

[...] Sultan! talk no more
Of thee and me, the Future and the Past;
But look on that which cannot change - the One,
The unborn and the undying. Earth and ocean,
Space, and the isles of life or light that gem
The sapphire floods of interstellar air,
This firmament pavilioned upon chaos,
With all its cressets of immortal fire,
Whose outwall, bastioned impregnably
Against the escape of boldest thoughts, repels them
As Calpe the Atlantic clouds - this Whole
Of suns, and worlds, and men, and beasts, and flowers,
With all the silent or tempestuous workings
By which they have been, are, or cease to be,
Is but a vision; - all that it inherits
Are motes of a sick eye, bubbles and dreams.[135]

Mahmud does not immediately understand Ahasuerus' lesson in philosophy; all the same the sage's sonorous abstractions shake his firm foundations. He asks,

> What meanest thou? Thy words stream like a tempest
> Of dazzling mist within my brain - they shake
> The earth on which I stand, and hang like night
> On Heaven above me. What can they avail?[136]

Ahasuerus, not rebuffed by such utilitarian objections and queries, goes on with his ontological and axiological explanations:

> Mistake me not! All is contained in each.
> Dodona's forest to an acorn's cup
> Is that which has been, or will be, to that
> Which is - the absent to the present. Thought
> Alone, and its quick elements, Will, Passion,
> Reason, Imagination, cannot die;
> They are, what that which they regard appears,
> The stuff whence mutability can weave
> All that it hath dominion o'er, worlds, worms,
> Empires, and superstitions. What has thought
> To do with time, or place, or circumstance?
> Wouldst thou behold the future? - ask and have!
> Knock and it shall be opened - look, and lo!
> The coming age is shadowed on the Past
> As on a glass.[137]

Circumstances do not matter. Thought, will, passion, reason and imagination do. How consciously Shelley has created his disembodied and visionary images following the principles expounded by Ahasuerus can be shown by a passage in the preface of Hellas:

> The subject, in its present state, is insusceptible of being treated otherwise than lyrically [...] The Persae of Aeschylus afforded me the first model of my conception, although the decision of the glorious contest now waging in Greece being yet suspended forbids a catastrophe parallel to the return of Xerxes and the desolation of the Persians. I have, therefore, contented myself with exhibiting a series of lyric pictures, and with having wrought upon the curtain of futurity, which falls upon the unfinished scene, such figures of indistinct and visionary delineation as suggest the final triumph of the Greek cause as a portion of the cause of civilisation and social improvement.[138]

Shelley's images of the tempest are especially blurred, so they are closely related to Turner's late scenes of the storm. In Shelley's Alastor

(1815), as in Turner's Rough Sea with Wreckage, in the perceptive and perspective contrast of the half luminous, half overcast sky and the dark sea, most objective details evaporate into thin air:

> As one that in a silver vision floats
> Obedient to the sweep of odorous winds
> Upon resplendent clouds, so rapidly
> Along the dark and ruffled waters fled
> The straining boat. - A whirlwind swept it on,
> With fierce gusts and precipitating force.[139]

The tendency toward disembodiment is so strong that it makes mountains disappear. In his poem "Mont Blanc" (1816) Shelley looks "on high", where "the very spirit fails, / Driven like a homeless cloud from steep to steep / That vanishes among the viewless gales!"[140] The enormous mountain at first looms as an immeasurable, mighty mass:

> Far, far above, piercing the infinite sky,
> Mont Blanc appears, - still, snowy, and serene -
> Its subject mountains their unearthly forms
> Pile around it, ice and rock; broad vales between
> Of frozen floods, unfathomable deeps,
> Blue as the overhanging heaven, that spread
> And wind among the accumulated steeps;
> A desert peopled by the storms alone,[141]

with the colours, planes and patterns of Turner's tempestuous picture, The Fall of an Avalanche in the Grisons (1810). The powerful object is soon quickened as an objective power, which dashes down an avalanche of rocks both in the poem and in the painting:

> ... the rocks, drawn down
> From yon remotest waste, have overthrown
> The limits of the dead and living world,
> Never to be reclaimed. The dwelling-place
> Of insects, beasts, and birds, becomes its spoil;
> Their food and their retreat for ever gone,
> So much of life and joy is lost. The race
> Of man flies far in dread; his work and dwelling
> Vanish, like smoke before the tempest's stream,
> and their place is not known.[142]

This is the ultimate theme and final pain of Turner's painting; this is why a falling rock, prefiguring Shelley's "unsculptured image",[143] looms large, without any Loutherbourgian shelter,[144] over the small wooden

cottage under the intersection of the two main slanting axes of the picture; and this dismal destruction, emphasized by Turner's verses, inspired in turn by the "Winter" section of Thomson's Seasons, appears in the exhibition catalogue of Turner's Gallery for 1810:

> The downward sun a parting sadness gleams,
> Portentous lurid thro' the gathering storm;
> Thick drifting snow on snow,
> Till the vast weight bursts thro' the rocky barrier;
> And towering glaciers fall, the work of ages
> Crashing through all! extinction follows,
> And the toil, the hope of man - o'erwhelms.[145]

Shelley, however, does not stop at this point, but takes three more decisive steps. He disembodies the material force of the mountain into a sublime "power":

> Mont Blanc yet gleams on high: - the power is there,
> The still and solemn power of many sights,
> And many sounds, and much of life and death.
> In the calm darkness of the moonless nights,
> In the lone glare of day, the snows descend
> Upon that Mountain; none beholds them there,
> Nor when the flakes burn in the sinking sun,
> Or the star-beams dart through them: - Winds contend
> Silently there, and heap the snow with breath
> Rapid and strong, but silently! Its home
> The voiceless lightning in these solitudes
> Keeps innocently, and like vapour broods
> Over the snow;[146]

he transfigures this power into a mysterious "Strength" whose symbolic nature is personified by capitalization:

> [...] The secret Strength of things
> Which governs thought, and to the infinite dome
> Of Heaven is as a law, inhabits thee!;[147]

and ultimately, summarizing the underlying philosophical undercurrent of the whole poem, he spiritualizes Strength as the medium of the poetic imagination:

> And what were thou, and earth, and stars, and sea,
> If to the human mind's imaginings
> Silence and solitude were vacancy?[148]

It is not the mountain which gives an impetus to the imagination but the imagination which creates - re-creates - the Mountain (capitalized in sections IV and V as a symbol of the "secret Strength of things), and reshapes the universe according to its own height, in its own infinite, immaterial and dreamlike image. The process is also served by the scintillating appearance and disappearance of irregularly flashing and functionally oscillating rhymes in this immense poem of Romantic sublimity.

The imaginative dematerialization of objects appears early in Turner's art but the tendency reaches full maturity in his later period. In The Fall of an Avalanche it is relegated to the background. In the painting Valley of Aosta - Snowstorm, Avalanche and Thunderstorm (1836-1837) it is a governing formative principle which sways over the sky, earth, mountain and valley, and subjects to its power even the figures and objects pushed to the lower right corner of the picture. In the cosmic welter of Snow Storm (1842) even these peripheral elements disappear, and the scene is exclusively dominated by the tempest and by what the tempest whirls and drives.

Poetic and Pictorial Symbols

Turner's and Shelleys imagery is also related by symbolic expression. Symbolic figures are often so airy that they actually seem to appear in the air, among the clouds.

Hogarth's clouds are sometimes ironic, looking like mock heroic caricatures of Rubens' representative and decorative skies studded with allegorical figures writhing in Baroque coils. In Hogarth's engraving Strolling Actresses Dressing in a Barn (1738) Cupid climbs a ladder and hangs stockings on stage clouds.

Constable's clouds and skies are, not infrequently, the crucial elements of the composition, the emotional embodiments of a natural idyll or, sometimes, of an imminent threat to a natural idyll.

Turner's storm-clouds are charged with Romantic passion, and flown by creative imagination. In his Calais Pier the clouds are richly stratified by their moving masses, by the stormy wind, the vaporous light and the scale of colours. The clouds are spread over the sky in an imaginative way, but the painter's imagination does not mix them with phantoms. Only birds fly among the clouds.

By contrast, in Turner's Snow Storm of 1842, aethereal symbolic con-

figurations seem to shine among the ragged clouds to the left and right of the mast torn by the storm. Their symbolic significance is not based on the meaning of a word; it is not the resourcefulness of condolence as is, in Peace - Burial at Sea (1842), the emblem of a black mallard with which Joseph Mallord William Turner expressed his sense of personal loss over the death of his painter friend David Wilkie whose burial he could not personally attend.[149] The symbols of the Snow Storm do not conjure up mythological-allegorical associations as the white hare, the token of lust, does in The Bay of Baiae (1823),[150] and they do not evoke historical associations as does the rising and setting sun in controlling the emotional tone, organizing the imaginative composition, and symbolizing the fate of the city and empire in The Rise of the Carthaginian Empire (1815) and The Decline of the Carthaginian Empire (1817).[151]

The symbolic shapes in the Snow Storm (1842) stand closer to the figure of Moses in Light and Colour (Goethe's Theory) - The Morning after the Deluge - Moses writing the Book of Genesis (1843), the counterpart of Shade and Darkness - The Evening of the Deluge (1843). Like Moses, the phantoms of light in Snow Storm are blurred, are placed in the upper region and highest sphere of the circular composition, and are structurally opposed to the even dimmer phantoms of shade haunting the dark zones of the picture.

According to Goethe's Zur Farbenlehre (1810), the warm yellows, reddish yellows (oranges) and yellowish reds are "plus" colours making people active, animated and spirited, while the cold blues, reddish blues and bluish reds are "minus" colours causing anxiety, restlessness or yearning. At the upper section of the "plus" and "minus" sides of the colour-circle, one can find pure (carmine) reds, scarlets, purples, which in a dark shade express earnestness, majesty and sometimes fear, while in a light tint, they radiate charm and grace. The "plus" and "minus" arcs of the colour-circle meet at the bottom in calming and hopeful greens. Both the purples and the greens may be shifted in the direction of the "plus" or "minus" colours.[152] Goethe's work was translated into English by Charles Locke Eastlake. The translation was published in 1840. Turner had a copy of the English version which he even annotated.[153]

In his pair of paintings Turner did not simply illustrate Goethe's ideas; he experimented with them. Although "plus" colours (yellows, reds and oranges) play a much greater role in Light and Colour than in Shade and Darkness, yet in both pictures several members of both colour-groups appear. Both Goethe and Turner were aware that principles are modified by

practice and that the expressive value of colours, indeed of formal elements in general, is not a dictionary-like equivalence. The same colour or a similar streak of colour in a different system of form and value will have a different meaning. In the middle of both of Turner's paired paintings a bright - white and yellow - sphere shines. The resplendent central circle is surrounded in both by darker areas and belts. The upper arc of Shade and Darkness is blue and dark blue turning into black. The lower belt of the same picture contains Goethe's "minus" colours embedded in a broad and sombre dark-brown zone. (In Goethe's colour-circle there are no browns, but the kinship of a dark colour with black is a sign of its negativity.) In both paintings the colours of the darkly whirling arcs move towards the bright centre, which in its turn also radiates into the arcs. Since the dark belt is much broader and more emphatic in Shade and Darkness than in Light and Colour, and since over the central point of Light and Colour Moses's value-bearing and law-giving figure is dimly seen hovering, in Shade and Darkness even the light and bright central sphere highlights the shady, dark and broad circumference, whereas in Light and Colour even the circumference emphasizes the brilliant centre shining with "plus" colours. The colour composition of Shade and Darkness parallels that of Turner's Snow Storm: Hannibal and his Army crossing the Alps (1812), while the tonal pattern of Light and Colour is related to his Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth (1842).[154]

A further parallel can be observed between the spiritual symbolic forms poised in light in Snow Storm (1842) and the reddish yellow figure of the angel distributing justice with sword in hand in Turner's The Angel standing in the Sun (1846). Considering his ontological status and artistic role, this angel has his poetic archetype, though not his actual model,[155] in "that sure slow Angel"[156] in Shelley's poem "To the Lord Chancellor" (1817) as well as in that "glorious Phantom"[157] which appears at the end of the poet's "Sonnet: England in 1819".[158]

While, however, the Moses and serpent of Light and Colour, the animals of Shade and Darkness, the title figure of The Angel standing in the Sun, the russet skeleton of Death on a Pale Horse (1825-1830), the apocalyptic relative Shelley's personified Anarchy riding a white horse and splashed with blood in "The Mask of Anarchy" (1819),[159] the deformed freaks of Sunrise with Sea Monsters (c. 1845) foreshadowing Picasso by uniting two lateral faces into a frontal view - all have unmistakable mythic evidence and artistic plausibility, the symbolic spectral configurations of

Snow Storm rather haunt the spirited imagination than inhabit the swirling space. These symbols hover over the border of artistic existence and non-existence.

Turner has often used this method. In his coloured sketch of Dinevor Castle (1896-1898), which could be a preliminary study to Turner's Army of the Medes destroyed in the Desart [sic] by a Whirlwind exhibited in 1801 and later lost, in the middle of the whirlwind a vague white creature lifting up its right arm seems to appear in dim outline. At the bottom of the picture there may be a suggestion of a deformed shape. The former prefigures the shining ghosts of the Snow Storm of 1842, and the latter may foreshadow the monster-face looming in the foreground of Snow Storm.

In the upper light yellow zone of the early and surprisingly mature watercolour Cader Idris (1799), high over the bright water, in the belt where two mountains meet, a hardly decipherable shape challenges the imagination. In a pastel study for Dolbadern Castle (1799) the white veil-cloud floating in the light blue sky might have been conjured up from a Welsh fairy tale as a diaphanous personification. In the yellow and red rain of fire of The Fifth Plague of Egypt (1800), high over the white pyramid, dark smoke seems to be arranged in ominous configurations. The white-laced, slim cataract of The Great Fall of the Reichenbach, in the Valley of Hasle, Switzerland (1804) approaches a feminine form set against a skull-like rock. The polarized symbols once more forebode the antithetic symbolic shapes of the Snow Storm (1842). Versions of this wicked ghost face seem to haunt the dark clouds of The Shipwreck (1805) on the left as well as over the mast. Such a cloud would be unimaginable in a picture like Windsor Castle from the Thames (1804-1806) presumably painted from a boat.[160] The touching and descending arches of the calm, golden brown and dark green trees are repeated by the fleecy sheep and lambs cuddling together in the foreground and by the fleecy clouds spreading out white over the trees, while the clouds over the bastion on the left form a square bank. Even in a scene of nature, the "natural" effect is created and formed into an integrated composition by the artist's intention and assessment.

By contrast, the grim bogey is perfectly in place among the sombre clouds and misty rocks of the moorland presented in the sketch Peat Bog, Scotland (1909). Frightening faces suggested by the rocks of The Fall of an Avalanche in the Grisons (1810), anticipate the personified symbolic power embodied by Shelley's "Mont Blanc". Turner undoubtedly had an inclination to read faces into rocks. In the pencil drawing of Stonehenge (1813)

he has added eye, nose, mouth and ear to a rough rock which glances with a brooding air at the cultic stones of the ancient structure. The image appears to be a merry and funny caricature of the artist's mysterious symbols.

Turner's fine stormy sketch The Mew Stone at the Entrance of Plymouth Sound (c. 1814) has a special importance for deciding the ontological status of the painter's airy symbols because, as Walter Thornbury remarks, in this picture

> There were some strange, weird clouds introduced which had a demonaical air about them; insomuch that Mr. Stokes [the owner of the drawing] was struck by them, and asked Turner if he did not mean them for the demons and angels of the storm. Turner confessed the intention.[161]

Whether Turner really wished to suggest the presence of angels and demons when he was painting the wisps of cirrus clouds above the rock, or it was merely an afterthought and he was "just agreeing to the imaginative apprehension of such 'poetic' associations" as Eric Shanes thinks probable[162] may be a matter of conjecture, but there can be no doubt that by confessing the intention, Turner himself agreed that a symbolic interpretation was possible and feasible. An assessment of this kind corresponds to the quality of the picture.

The expressive and in some respects even pre-Expressionistic picture Peace - Burial at Sea (1842) pays a tribute of last respect to the memory of David Wilkie with black colour-symbolism. The painting is rich in symbolic allusions in other ways as well. The black body of the ship is cut across sharply, almost broken into halves, by a yellowish scarlet streak of light. In the middle of the streak a reddish brown feminine form is recognizable shown with a lowered head and portrayed in a plane-like lateral view: she could have been a transferred painted mourner from an Egyptian tomb. (Wilkie had left Egypt when, on his way from the Holy Land to England, he suddenly died.) On the left-hand side of the picture the presence of a declining white shape may be sensed in the light, while on the right a distorted face in greyish brown shades with bluish lilac reflections might seem to appear. Their contrasted symbolism again parallels the symbolic dramaturgy of Turner's Snow Storm exhibited in the same year.

How important this symbolic opposition must have been for Turner is attested by the extraordinary watercolour Goldau (1843) inspired by a Swiss

sunset. In the flaming funnel of the picture, high over the tiny red spire, the light seems to shape an evanescent white feminine figure, while in the blue foreground of the painting huge rocks lie with apparently deformed faces. The symbolic contrast is increased by other factors as well. The rocks are boulders from a rolling mass of snow, ice and stone; their murderous fall killed four hundred and fifty-seven people. Thus the contrast of red and blue is not only the opposition of the setting sun and a rocky scene with a lake but also the fatal shadow of a sanguinary accident.

The symbol, however, by its very nature, is polysemic: death in a mysterious manner is also transfiguration. As in Turner's late pictures of the storm, the fearful becomes sublime. The slim and white feminine form soaring and shining in the red flames of the fiery funnel is symbolically related to the exhausted and despondent brown figures on the left in the blue foreground. She up high appears as the heavenly, spiritual counterpart of those distressed characters down below. At the same time, the white feminine shape putting her palms together as if in prayer is also symbolically referred to the slim, tall and white church tower rising from a blue plateau on the left, which seems to be the scaled up counterpart of the distant, tiny red tower at the bottom of the zone of fire. The peaks of the two church towers and the head of the hovering feminine shape approximately determine an isosceles triangle. Thus their symbolic relationship is also suggested by their position and composition. This connection is further strengthened with a visual and visionary rhyme by the blurred red version of the white church in the sky. The symbolic opposition and interplay of the red and blue spheres are also highlighted by the imaginative use of colour-symbolism: the collision of red and blue as two contrasted primary colours, and the vibrant variants of purple, mauve, heliotrope, violet and lilac tints in the belt where the red and blue zones coalesce. The rich colour scheme of the painting is enhanced by the appearance of the third primary colour, yellow, in the opening funnel of flame as well as by the mediating function of various shades of orange hues mingling red and yellow spots. Turner produces his violets and oranges in part by painting them directly as such, and in part, anticipating later modern trends, by an optic mingling of colours in the viewers's eyes. Attention to the interpenetration of colours in a total tonal composition, the modern treatment of hues are also attested by the painter's occasional bold deviations from local colours. The brownish white body of the woman standing at the edge of the water casts a double

shadow on the snowy rock - one blue, the other greyish green mottled with brown spots.[163]

The symbols of the Snow Storm of 1842 are part and parcel of this huge symbolic network covering broad areas in Turner's life-work. The great number of paintings suggesting symbolic shapes and connotations develop a multiplicity of contrasted symbols also in the Snow Storm such as the yellowish white, hooded phantoms shining against a bluish background around the mast; the russet form appearing in the auburn storm-cloud lined with fiery smoke over the mast; the greenish grey figure rearing in the tempestuous air to the left of the ship; a hollow-eyed dim and blurred face above this figure; and the water monsters cropping up with obliterated faces in the reddish brown and greyish blue zones of waves arranged in crumbling triangles: the symbolic and polarized chances of a seething and unsettled lyric-dramatic moment tossed between extremities and charged with dynamic potentials.

Are clouds like this? Turner sees them so. At least he chooses and reshapes "such" clouds, auguring the ambiguous, "open" works of modern painting. The inexhaustibly rich cloud formations of that other master of English landscape, John Constable, are usually not characterized by symbolic and visionary ghosts. The indeterminacy of Turner's symbols, the faint dawning of "they may be there" as distinguished from factual "they are there" and "they are not there" reveal the fine artistic ingenuity of Turner's symbolic art. A symbol is not primarily the sign of the thing it is the picture of, although it is the picture (sensuous mark) of the thing it is the sign of. It invalidates the trivial order of things based on conventional values, and suggests, for better or worse (worth or worse), another order relying on different values. The Impressionistic dissolution of the objective world and the suggestion of symbolic apparitions are two aspects of the same process. The hooded blue protagonists of the water-colour Figures in a Storm (c. 1830) are presumably real persons, while the hooded white phantoms of Snow Storm (1842) can be taken as mere apparitions. Yet the former are almost as much blurred as the latter, and so view and vision are not far removed from one another. The connection is also made clear by Turner's Riders on a Beach (c. 1835), where a brown horse and horseman are corporeal, a white horse and horseman enveloped in mist, though still real, look like ghosts of their counterparts, and an airy horse and ethereal horseman hovering in the foggy air have a visionary, spiritual and symbolic quality.

In this way, Turner was able to avoid using coarse symbols as were occasionally applied by some of the painters of the Pre-Raphaelite Movement which reached its peak after Turner's death. A case in point is William Holman Hunt's sacral painting The Scapegoat (1854). It exemplifies the painter's effort and experiment to portray the elimination of collective sin and the indictment, sacrifice and expulsion of innocence by representing the scapegoat in Naturalistic detail with an open mouth, drooping ears and long bushy hair on the devastated salt shores of the Red Sea, under a harsh yellow and orange sky and against the rude scenic backdrop of violet mountains. Although Hunt, like Turner, was opposed to the Victorian world, he usually kept only a thematic and critical distance from it and depicted his symbolic goat with the same sort of minute itemization as did the Victorian favourite, John Frederick Herring, his meticulously banal and platitudinously anecdotal horses, dogs and ducks in his "Barney, leave the girls alone" (1850). With Turner image and symbol come close to one another because both resolve the conventional factuality of things; with Hunt they merge because both maintain it. Hunt's scapegoat is an absurd goat half-way between Naturalist particularization and didactic allegorization. Turner's visionary apparitions blended from light and twilight, colour, vapour and mist are "absurd" symbols only from a conservative point of view. For a modern sensibility they are hypnotically relevant, because by decreasing the factuality of commonplace reality, they increase the actuality of the positive and negative values of a symbolic interpretation and assessment of the world. View and vision, representation and expression, appearance and apparition are integrated in a sensitive equilibrium and synthesized in a modern form rendering imagery imaginative.

Shelley in part anticipated, in part paralleled Turner's method even in symbolic suggestion. From the rich gallery of his symbols those especially stand out which unite natural phenomena with supernatural phantasmagoria. The airy outline of the fleeing Poet in Alastor (1815) is wind and Spirit at the same time:

> [...] The mountaineer,
> Encountering on some dizzy precipice
> That spectral form, deemed that the Spirit of wind
> With lightning eyes, and eager breath, and feet
> Disturbing not the drifted snow, had paused
> In its career [...].[164]

The vision of the poet's ideal woven from desire in his "Song for 'Tasso'" (1818) oscillates with such a delicate symbolism between the metaphysical and the physical poles of identification and comparison that it would be difficult to establish whether "A silver spirit's form" is materialized into a sigh and a breeze, or a sigh and breeze are spiritualized into "A silver spirit's form" through the lulling rhythm of a humming half-line and the hypnotic incantation of a three-fold rhyme:

> Sometimes I see before me flee
> A silver spirit's form, like thee,
> O Leonora, and I sit
> ... still watching it,
> Till by the grated casement's ledge
> It fades, with such a sigh, as sedge
> Breathes o'er the breezy streamlet's edge.[165]

In the sublime Venetian sunset described in Julian and Maddalo (1818) - prefiguring Turner's watercolour Venice: Storm at Sunset (1840) and oils St. Benedetto, looking towards Fusina (1843), Approach to Venice (1844), Venice, Evening, going to the Ball (1845) and Venice, Sunset, a Fisher (1845) - a grand scene is captured with imaginative coalescence, sensitive synaesthesia and spiritual rapture:

> [...] as if the Earth and Sea had been
> Dissolved into one lake of fire, were seen
> Those mountains towering as from waves of flame
> Around the vaporous sun, from which there came
> The inmost purple spirit of light, and made
> Their very peaks transparent.[166]

"The inmost purple spirit of light" diffusing in the air and filling space often suggests the sense of universality and freedom both in Shelley's poetry and in Turner's painting. This is what Beatrice has to say in The Cenci (1819) when the death of her tyrannical father has been discovered:

> [...] The deed is done,
> And what may follow now regards not me.
> I am as universal as the light;
> Free as the earth-surrounding air.[167]

The Janus face of Shelley's symbols, similar to those created by Turner, is also revealed by the duality of the "Ode to the West Wind". The de-

stroying and preserving Wild Spirit of mutability transformed magically and symbolically into an enchanter is much more a west wind than, say, Poe's raven is a bird. Shelley's and Turner's Romantic symbols both precede and prepare for the Symbolist Movement.

The sensuous and the supersensuous mutually dissolve into one another in Shelley's "Ode to Naples" (1820) as well:

> I stood within the City disinterred;
> And heard the autumnal leaves like light footfalls
> Of spirits passing through the streets; and heard
> The Mountain's slumberous voice at intervals
> Thrill through those roofless halls.[168]

The coalescence of the physical and the metaphysical is enhanced by verse music: in Shelley's musical imagination the footfalls of spirits are suggested (rendered and depicted) by the two short [i] sounds in "spirits" anticipating the long [i:] in "streets" and by the repetition of the [p] of "spirits" in the [p] of "passing". The phenomenon is at crossroads between onomatopoeia and sound symbolism. In the sensuous-supersensuous unity of Shelley's and Turner's symbolism, the buoyant force of the supersensuous is so strong that it can be made responsible for reversing the customary direction of comparison. In such cases, as has been pointed out in a different connection, it is not the more abstract phenomenon which - through direct or indirect, open or hidden compasion - becomes similar to the more concrete one, but the more concrete is likened to, or identified with, the more abstract. In Shelley's "Ode", the West Wind, while it keeps its physical characteristics, becomes a Spirit in a manner comparable to the way in which in Turner's Goldau the image of a despondent woman standing in the lower blue zone is symbolically related and elevated to the dazzling white mirage of a feminine figure hovering in the upper sphere of the opening fiery funnel. The symbol-creating imagination often dematerializes people and things. The accent of value is placed on those phenomena to which something is compared, or with which something is identified. Through this process of comparison or identification things receive their hallmarks.

On the other hand, even symbolic, spiritual content must assume a sensuous shape in order that the artist may form and the receiver may perceive and experience it. The manner and measure of making values sensuous are determined by the sorts of symbols the poet or the painter creates. The "spirits live" in

> The bubbles, which the enchantment of the sun
> Sucks from the pale faint water-flowers that pave
> The oozy bottom of clear lakes and pools,[169]

we can read in Prometheus Unbound. Such bubbles appear before the sun-disk of Turner's cosmic magic of fire, Light and Colour, too, presenting the morning after the deluge, as well as in Turner's verses attached to the painting from his "Fallacies of Hope". But Turner's symbolism is disillusioned:

> The ark stood firm on Ararat; th'returning sun
> Exhaled earth's humid bubbles, and emulous of light,
> Reflected her lost forms, each in prismatic guise
> Hope's harbinger, ephemeral as the summer fly
> Which rises, flits, expands, and dies.[170]

Poetic and Pictorial Metaphors

The parallels between Shelley's and Turner's imaginative imagery are also evident in metaphoric expression. The saturation of Shelley's poetry with metaphors and metaphorical personifications is apparent even at first sight. The linguistic-stylistic process underlying his cosmically original and apocalyptically innovative metaphors can be traced in terms of an age-old procedure: on the basis of some trait or mood two words share, the poet transfers the name of one to the meaning of the other. Thus in Shelley's "Ode to the West Wind" the autumnal wind becomes a "dirge", the wind of spring a "clarion", the motion of the wind a "stream", "commotion" and "aëry surge", Heaven and Ocean assume the forms of "tangled boughs", storm-clouds take the shapes of the "locks of the approaching storm", and the force of the tempest appears as the "tumult of [...] mighty harmonies" and the "trumpet of a prophecy".[171] But what corresponds to the metaphoric transference of names in Turner's painting?

The question can be approached through the examination of Proust's concept of the metaphor. In his analysis of the Balbec seascapes of the Impressionist painter Elstir in Remembrance of Things Past, Proust writes:

> I was able to discern from these that the charm of each of them lay in a sort of metamorphosis of the things represented in it, analogous to what in poetry we call metaphor, and that, if God the Father had created things by naming them, it was by taking away their names or giving them other names that Elstir created them anew. The names

> which denote things corresond invariably to an intellectual notion, alien to our true impressions, and compelling us to eliminate from them everything that is not in keeping with itself. Sometimes [...] I had been led by some effect of sunlight to mistake what was only a darker stretch of sea for a distant coastline, or to gaze at a belt of liquid azure without knowing whether it belonged to sea or sky.[172]

The Impressionistic-metaphoric obliteration of the dividing line between sea and sky is no less characteristic of a number of Turner's paintings including Rough Sea with Wreckage (c. 1830-1835), Waves breaking on a Lee Shore (c. 1835), Waves breaking on a Shore (c. 1835), Stormy Sea (1835-1840), Yacht approaching the Coast (c. 1835-1840), Stormy Sea with Dolphins (c. 1835-1840), Seascape with Storm coming on (c. 1840), Seascape with Buoy (c. 1840), Snow Storm (1842), Dogana, and Madonna della Salute, Venice (1843), Off the Nore: Wind and Water (c. 1840-1845), Red Sky over a Beach (c. 1840-1845), Ship in a Storm (c. 1840-1845), Calm Sea With Distant Grey Clouds (c. 1840-1845), Sailing Boat in a Rough Sea (c. 1840-1845), and Seascape: Folkstone (c. 1845).

Proust's Elstir, however, did not stop at this point.

> [...] the rare moments in which we see nature as she is, with poetic vision, it was from those that Elstir's work was taken. One of his metaphors that occurred most commonly in the seascapes which he had round him was precisely that which, comparing land with sea, suppressed every line of demarcation between them. It was this comparison, tacitly and untiringly repeated on a single canvas, which gave it that multiform and powerful unity.[173]

The metaphoric suppression of the line of demarcation between land and sea is also typical of a great variety of Turner's increasingly Impressionistic images such as Coast Scene with Fishermen and Boats (c. 1806-1807, foreshadowing with its sand-brown waves Constable's pictorial metaphor in Weymouth Bay), Coast Scene near Naples (1828?), Calais Sands, Low Water, Poissards collecting Bait (1830), The Evening Star (c. 1830), Hastings (c. 1830-1835), Breakers on a Flat Beach (c. 1830-1835), Sailing Boat off Deal (c. 1835), Riders on a Beach (c. 1835), Shore Scene with Waves and Breakwater (c. 1835), Yacht approaching the Coast (c. 1835-1840), The New Moon; or 'I've lost my Boat, You shan't have your Hoop' (1840), Rockets and Blue Lights (close at Hand) to warn Steam-Boats of Shoal-Water (1840), Seascape with Storm coming on (c. 1840), Seascape with Distant Coast (c. 1840), Snow Storm (1842), The Day after the Storm (c. 1840-1845), Coast Scene with Buildings (c. 1840-1845?), Coast Scene with Breaking Waves (c.

1840-1845?), Red Sky over a Beach (c. 1840-1845?), Figures on a Beach (c. 1840-1845?), Sunset seen from a Beach with Breakwater (c. 1840-1845?), Two Figures on a Beach with a Boat (c. 1840-1845?), Waves breaking on a Beach (c. 1840-1845?), Venice with the Salute (c. 1840-1845), Scene in Venice (c. 1840-1845), and Venetian Scene (c. 1840-1845).

In Turner's late career question marks multiply, referring not only to the dates but sometimes also to the titles of the paintings. Accordingly, one of his fine late colour sketches on millboard is tentatively entitled Sea, Sand and Sky? (c. 1840-1845?) another is named Sand and Sky? (c. 1840-1845?), and a third one is just called Yellow Sky? (c. 1840-1845?). These question marks also mark the extent to which Turner questions the rationality of demarcation lines and blurred the distinction between sea, sand and sky, making one the metaphor of the other. The colour beginning identified as Yellow Sky?, for instance, has a yellowish light sand-brown stripe at the bottom, and could therefore be labelled Sea, Sand and Sky? with just as much justification.

He who metaphorically blends qualities, may also metaphorically exchange them.

> It was, for instance, for a metaphor of this sort - in a picture of the harbour of Carquethuit [...] - that Elstir had prepared the mind of the spectator by employing for the little town, only marine terms, and urban terms for the sea.[174]

This - especially applying marine terms for towns - is Turner's procedure as well in paintings like the Harbour of Dieppe (1825), Cologne, the Arrival of a Packet Boat, Evening (1826), Fishing Boat in a Mist (1828), Venice (1834), Venice from the Porch of Madonna della Salute (1835), The Grand Canal, Venice (1837), Venice, from the Canale della Giudecca, Chiesa di S. Maria della Salute (1840), Ducal Palace, Dogano, with Part of San Giorgio, Venice (1841), Giudecca, la Donna della Salute and San Giorgio (1841), The Sun of Venice going to Sea (1843), and Procession of Boats with Distant Smoke, Venice (c. 1845).

Proust then explains the emotional and imaginative nature of Elstir's Impressionist paintings by interpreting metaphor as metamorphosis and by suggesting that the stylistic transfer of names should be generalized into a sensuous transfer of qualities. In this process one phenomenon is sensed in terms of another. Proust reinforces his concept of the pictorial metaphor by a literary metaphor and simile in his description of Elstir's depiction of the churches of Criquebec which "in a powdery haze of sunlight and

crumbling waves, seemed to be emerging from the waters[175] (cf. Turner, Dogana, and Madonna della Salute, Venice 1843), and in his presentation "at the foot of immense cliffs" of "the lilliputian grace of white sails on the blue mirror on whose surface they looked like butteflies asleep"[176] (cf. Turner, Lyme Regis, Dorsetshire: a Squall c. 1811, Falmouth Harbour, Cornwall c. 1812-1813, Plymouth, with Mount Batten c. 1814, Yarmouth c. 1827, Plymouth Cove c. 1829, Honfleur 1832, Sailing Boat in a Rough Sea c. 1840-1845?; Monet, Rocky Coast in Dieppe 1882, Walk on the Rocky Coast 1882, On the Cliffs near Dieppe 1897).

The reason why Proust's fine observations about Elstir's metaphors are of special importance for interdisciplinary analysis comparing various branches of art is that they offer a methodological example susceptible of further generalization. A category and term derived from a particular branch of art can be validated in another if the concept behind the term is extended on the basis of the shared traits of phenomena in its semantic sphere. In this manner, the old category can find its place in the new which appears as a concentric circle with a longer radius. A literary metaphor cannot be applied literally to painting. If, however, the concept of the metaphor is broadened from a linguistic transference of a name to the sensuous transference of a trait, then the metaphor will prove to be a passable bridge and a feasible term both in literary analysis and in pictorial examination (cf. Turner, Norham Castle, Sunrise c. 1840-1850; Monet, Waterloo Bridge 1903; Sea-gulls - The Thames in London. The Houses of Parliament 1904; The House at Giverny among Roses 1922).

Proust considers such a metaphoric transference of traits lyric because it continuously maintains and increases the immediacy of our first impressions. G. Lukács also supposes that in the lyric

> the reality being shaped is developing before us, as it were, in statu nascendi. What develops in the epic and drama as natura naturata in its objective dialectical movement, is born in the lyric as natura naturans before us.[177]

Artistic creation in terms of natura naturans is possible in both painting and poetry. Turner also expresses his lyric intention and personal emphasis in his verses attached to his paintings, but the picture is always more lyrical than the poem: the lyric value content is rendered with greater validity by the formal pattern of the painting. The extended semantic sphere of the metaphor corresponds to the expanded semantic scope of the lyric. The metaphoric-lyric line of descent is unbroken from Constable

through Turner to Monet with an increasing tendency to dematerialize in Turner's and Monet's late works.

Turner's artistic development as a whole points in this lyrically metaphoric direction. In his early Calais Pier, the embodiment of solidity, the wooden pier is clearly distinguished from the sea and the sky. The tentative correspondence of water and air, of the watery and airy rhombs, has the quality of a visual simile.

The late Snow Storm, however, is metaphoric in the sense of Proust's description. Although the long subtitle of the painting suggests that the ship was overtaken by the storm not very far from a harbour's mouth, the harbour and the coast are hidden by the rage of the tempest driving snow, vapour, smoke and clouds, and the swelling sea and surging sky are not separated either by colour or by form. The scene and space are dominated by the power of the storm. In this way Turner's Snow Storm uniting coast, sky and sea becomes the metaphoric counterpart of Shelley's "West Wind" joining land, cloud and ocean.

The Dynamization of Pictures. The View as Vortex. Creative Imagination and Swirling Image

Both Shelley and Turner often conceived of the world as vortex. The tendency reached full maturity in Shelley's "Ode to the West Wind" and Turner's Snow Storm.

Shelley's "Ode" presents the storm's whirling changes of direction in a multiple and complex pattern spanning huge dimensions.

The full-swing start of the first section fixes the reader's attention high. The "Wind" as the "breath" of the also capitalized and thus magnified "Autumn's being", which drives the symbolic ghosts of leaves as a mythic "enchanter", sets out from where it is indigenous: it bears down on the dead leaves from the high sky to drift them along and to "chariot" the "winged seeds" "To their dark wintry bed".[178] The direction of its movement draws a downward curve; the immense expanse of the sky, air and wind is narrowed down to the limited and enclosed space of the grave. The light is extinguished; colours die in darkness.

The descending curve of the autumnal wind is counterpointed by the ascending drift of the vernal wind. The symbolic personification of the capitalized Spring once more scales up measurements. Its azure colour widens, raises, quickens and brightens the narrow space of wintry death.

Its clarion fills the broadened space with a shrill signal. The ascending motion of the wind of Spring is also evoked by the cirro-cumulus image of sweet buds feeding in air like flocks. Thus in the first fourteen lines the "Wild Spirit" which is "moving everywhere"[179] makes a full turn between heaven and earth, spanning the full distance twice. It has proved it is capable of change and rejuvenation.

In the second section the whirling movement of the wind-storm accelerates. It starts again from high, "mid the steep sky's commotion",[180] to dash down with clouds and rain rushing in its wake. This steep downward slide is counteracted by the countermovement of the Turnerian "locks of the approaching storm" rising "from the dim verge / Of the horizon to the zenith's height"[181] in the darkening blue sky. The "dome of a vast sepulchre"[182] vaulted sky-high and the "dirge of the dying year"[183] sung by the wind and filling the enormous cupola of the closing night in part reinforce the momentum of the upward movement, and in part prepare the descending motion of "Black rain, and fire, and hail".[184] So in the fourteen lines of the second section the wind-storm and the enraptured, tense attention following in its wake turn twice between heaven and earth, flying over the distance three times. The tempestuous transformation of the scene is imminent.

In the third section the down-pouring power of the tempest lashes up the waves of the ocean, wakens the blue Mediterranean "from his summer dream",[185] opens vast - Turnerian - chasms in the Atlantic Ocean, and even despoils the sea-blooms of the deep. The storm effects fundamental changes.

In the fourth section the double motion becomes internalized. The yearning upsurge of "Oh, lift me as a wave, a leaf, a cloud!"[186] would tend upwards, while the dejected complaint of "I fall upon the thorns of life! I bleed!" and "A heavy weight of hours has chained and bowed / One too like thee"[187] points downwards. In this summarizing section the poet is as yet drifting, although he yearns to become a driving force.

When in the fifth section the poet is united with the tempest in his imagination and desire, then he becomes the universal power-centre of the pulsating and inspiring vortex of the storm, the emitting nest of its centrifugal force both in natural and social terms.

The swirl of the vortex appears in all aspects of the meaning of the poem: in the cycle of the seasons; in the structural turn and change from the present to the future, from tyranny to liberty, from passivity to activity, from drifting to driving; in the associative, simile-like, meta-

phoric and symbolic dissolving of one image into another; in grammatical shifts running the risk of syntactical ambiguity; in the recurring invocation to the Wind; as well as in the long sequence of enjambments and the cyclic spiral of terza rimas coupling advance and return and repeating rhymes by spanning lines.

The arrangement and readjustment of the rhyme scheme render the vortical impression of flux in fixity and fixity in flux with imaginative evidence. The combination of terza rimas and a closing couplet in the fourteen lines of each section provides an auditory equivalent of the incessant blowing of the wind, increases the effect by repetition, and transforms the sonnet form into a free fantasy (aba, bcb, cdc, ded, ee).[188]

The rhyme scheme is ingeniously modified in section V. Immediately after the poet has expressed his wish to become at one with the Wild Spirit of the West Wind in lines changing earlier subjunctives into imperatives, using irregular rhythm functionally, and shrieking in repeated long and short [i:, i] sounds with the paroxysm of passion ("Be thou, Spirit fierce,/ My spirit! Be thou me, impetuous one!"),[189] the terza rimas answer the calling rhyme of "fierce" by the responding rhymes of "universe", "a new birth", "of this verse", "hearth" and "earth" and even the internal rhyme of "words",[190] resounding the same vowel [ə:] seven times. This seven-fold "dominant" is then followed by the three-fold "tonic" of "mankind", "O Wind" and "behind"[191] - not unlike the triumphal finishing chords of a musical composition. Considering then the possible pronunciations of rhyming vowels and diphthongs in Shelley's time, the rhyme scheme of the last section sounds like this: aba, bc_1b, $c_2c_3c_2$, c_3dc_3, dd.[192] The prophetic message implied in the imaginative paradox of "If Winter comes, can Spring be far behind?"[193] is thus also suggested by "the incantation of this verse",[194] by the magic of Shelley's hypnotic verse music. Thus the wind-storm and whirlpool of creative imagination become the bearers of Romantic values, the expressions of the active core of the poet's personality.

The pictorial equivalent of Shelley's solution in the "Ode to the West Wind" is Turner's procedure in his Snow Storm of 1842. As Shelley in his "Ode", so Turner in the Snow Storm uses the vortex as a formative principle rather than a mere thematic motive. In Turner's early (1803) Calais Pier the vortex is still treated basically thematically: its circular shape can be seen at particular places of the pictorial plane such as the zone of the sea in the foreground and the opening in the sky. The

pattern is thematically reinforced by the loop of the rope on the pier. Furthermore, the shifting axes of the composition also generalize the circular motion in terms of form. In The Shipwreck of 1805 the vortex whirls primarily around the rhomb carved into the sea: the scene of rescuing the crew. In the Snow Storm: Hannibal and his Army crossing the Alps (1812) the thematic scene of crossing the Alps and committing war crimes is relegated to the periphery of the picture, while the emotional and imaginative generalization of the scene, the seething vortex of snow is placed at the core of the composition. There is a comparable relationship between the human scene pushed to the right bottom edge of the painting and the tempest swirling at the centre in Snow-Storm, Avalanche and Inundation - a Scene in the Upper Part of Val d'Aouste (1837). In the Snow Storm of 1842 the whirlpool cannot be located, the swirling has become universal, the vortex is the picture itself.

The wind-storms presented by Shelley and Turner are also related by the continuity of the vortex. Just as in Shelley's "Ode" the tempestuous wind blows, roars, and changes direction constantly, and the images of leaves, clouds and waves blend continuously; in Turner's Snow Storm of 1842, the swirling of colours and forms is unceasing: the reddish brown, smoky stretch of storm-cloud over the ship turns into brownish red, brownish black, yellowish brown, greenish blue and bluish green as the ranging gale turns, swirls, persists and proceeds at the hull of the ship and the peak of the wave. The whirling effect is also enhanced by the juxtaposition and optical coalescence of complementary colours (yellow and blue), foreshadowing Impressionist techniques. The expressive power of the vortex points in the direction of Expressionism (Kokoschka's Whirlwind of 1914).

At the same time, the force of the tempest, both in Shelley's "Ode" and Turner's Snow Storm, is constantly tested and attested by ever new obstacles. In the sections of the "Ode to the West Wind" the whirling drift of terza rimas is blocked and jammed, though ultimately also enhanced and increased, by the closing couplet. In Turner's picture the incurving smoky wing of the reddish brown, dark storm-cloud knocks against the straight side of a shining quadrilateral which it deforms as it changes direction. In the left foreground a foamy and a shady triangle clash, their apices collide. At the lower belt of the painting the darker triangles of waves are wedged into the lighter zones of water. The force of the storm, however, surges and swells before every barrier, breaking every

obstacle, and with its uncontrollable vortex, evokes the impression of swirling continuity. The dynamic spatial shapes of Turner's Snow Storm recast the Classical models of seascapes just as the structural sections of Shelley's "Ode" transform the pattern of the sonnet inherited from the Renaissance and Classicism in terms of a free fantasy. In both cases a closely controlled form is replaced by a free imaginative pattern. Fixity in flux and flux in fixity, so characteristic of the verse form of Shelley's "Ode", appear spatially as formative principles in the dynamic geometry of Turner's circular or spiral vortex.[195]

And last but not least: at the artistic focal point of Shelley's and Turner's tempestuous maelstrom and cosmic turbulence, the poet's and painter's creative imagination beats, throbs and palpitates generating and releasing enormous energy. In Shelley's "Ode" the emotional and visionary identification with the wind of the storm: the centre of the composition is revealed at the end of the temporal-spatial stream of the poem. In the spatial-temporal pattern of Turner's Snow Storm this identification is the starting point. But in both works it is at this crucial point that the image of the world and the world of imagery find a shared focus of value. The expanding vortex, circle, ellipse and spiral with their destroying and preserving spirits make the infinite perceivable in the finite and at the same time Romanticize the Classical-dialectical track of Hegel's World Spirit. In the closure of Shelley's poem the movement of the inspiring and revolutionizing wind is centrifugal:

> Scatter, as from an unextinguished hearth
> Ashes and sparks, my words among mankind!
> Be through my lips to unawakened earth
>
> The trumpet of a prophecy![196]

In Turner's Snow Storm the vortex slanting towards the viewer is also centrifugal:[197] its expanding arcs set out from the shining mast the painter had, or imagined, himself lashed to. The blasts of the storm are not simply formidable (as they were in The Shipwreck); they are primarily elevating and liberating. The painter is at the centre of the scene.[198] His Snow Storm "is a work not of self-effacement but of survival and triumphant self-assertion".[199] It is also a work of catharsis of creative imagination.

In Shelley's "Ode" the creative power of fantasy is confirmed, with a retrospective effect, by the poem just completed. In Turner's Snow Storm the same is proved and vindicated by the vortex swirling before the eyes

of the viewer, and by the motives of Turner's earlier and later paintings suggested by the vortex. The reddish brown, smoky "locks" of the raging storm spread over the ship are anticipated by the yellowish red typhoon cloud of The Slave Ship and even by the fire magic of The Burning of the Houses of Lords and Commons. In the storm-cloud of The Snow Storm the apocalyptic, russet skeleton of Death on a Pale Horse seems to be flying. Among the waves the future title figures of Sunrise with Sea Monsters can be suspected. The white spiritual shapes around the mast might hint forward to The Angel standing in the Sun. The creatures of the air drift towards Chagall's Surrealistic floating figures.[200]

In this way the energy of Turner's Snow Storm becomes the irresistible power of creative imagination, the pictorial expression of the pantheistic paradox of Shelley's "Make me thy lyre" and "Be thou me, impetuous one!"[201]

The Romantic confrontation of philistine and artistic values foreshadowed by Schiller, the transformative mission of creative imagination, the positive revaluation of the tempest, the attenuation of the factual crust of the world of phenomena, the suggestion of its symbolic sense, its metaphoric-lyric metamorphosis and swirling commotion presuppose one another. This is the pattern in which the paradigmatic parallel between Shelley's and Turner's imaginative concepts and images of the world has been validated.[202]

Artistic form evaluates. From an axiological point of view, a work of art is a specific form of a sensuous value judgement. Not within the frame of penal law, although sometimes the work may have such consequences. Nor merely in an ethical sense, although a value judgement always refers to something and so it also has a positive or negative moral sign. Nor in terms of a stark logical proposition, although a value judgement includes or implies affirmations and negations. A work of art is a value judgement in that broadest sense of the word which comprises the emotional, imaginative, intellectual, volitional and actional responses of the full personality to the world. He who considers value to be the human significance of phenomena, will of necessity presuppose the existence of a multiplicity, variety and even opposition of values. Among them - pursuing a set aim in a specific situation and relation, with social mediation at a historical stage - it is the viewpoint of the development of the personality, the long-term interests of humanity which govern selection and determine rank.

However much values outside and inside a work of art are inter-

related, however significant the quality and prominence of the former for the latter are, human value can only be the raw material of artistic value. This is the point where artistic form becomes indispensable. The function of form is not simply to "contain" the phenomena of the human world but to select and intensify them, to make them sensuous, to shape and reshape them, to generalize and evaluate them.[203] The process changing according to authors, genres, branches, trends and periods of art is channelled, dominated and determined by evaluation. It can be assumed that the essence and justification of artistic shaping lie in the complete enforcement, validation and vindication of values which are significant and essential in a specific constellation. It is in this sense that every work of art can claim to be a sensuous value judgement.[204] As the parallels drawn between Shelley's poetry and Turner's painting suggest, value and evaluation create form. Form focusses value and evaluation. They mutually constitute and crystallize one another.[205]

Notes

[1]Schiller, F.: Naive and Sentimental Poetry and On the Sublime. Two Essays, trans., with Introduction and Notes, by J. A. Elias (New York, 1966), 110. Italics here and in subsequent quotations from the essay are by Schiller.

[2]Ibid., 111-112.

[3]Ibid., 117, 125, 146-147.

[4]Ibid., 125. That Schiller considers the satirical as a manifestation of the "sentimental" shows that in his view the "sentimental" is not synonymous with the over-emotional.

[5]Eckermann, J. P.: Gespräche mit Goethe, ed. H. H. Houben (Wiesbaden, 1959), 308-309. Goethe made this statement on 21 March 1830. Cf. A. O. Lovejoy, "Schiller and the Genesis of German Romanticism", in: Essays in the History of Ideas (Baltimore, 1948), 207-227; R. Wellek, A History of Modern Criticism (New Haven, 1956), I, 235-239, 254-255; R. Wellek, "The Concept of Romanticism", in: Concepts of Criticism (New Haven, 1963), 133; M. Szenczi, Valósághűség és képzelet: Adalékok a romantikus esztétika kialakulásához (Verisimilitude and Imagination: Contributions to the Rise of Romantic Aesthetics) (Budapest, 1975), 70-71, 200.

[6]Cf. Lukács, G.: Vorwort. In: Werke (Neuwied und Berlin, 1965), VI, 12.

[7]Lukács splits the Romantic Movement into two halves, does not recognize its future-oriented wing, and excludes poets like Shelley from Romanticism. (Ibid.) I do not follow

suit. I consider Romanticism as a whole not a reaction against, but a response to, the period of the Industrial Revolution, the French Revolution of 1789, the Napoleonic Wars and the Holy Alliance.

[8]The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley, ed. Th. Hutchinson (London, New York and Toronto, 1907), 32.

[9]Ibid., 32-33. This is the anticipation in prose of the radical political philosophy and imaginative paradox at the end of "Ode to the West Wind": "O, Wind, /If Winter comes, can Spring be far behind?" Ibid., 574.

[10]Ibid., 33.

[11]Ibid., 595-596. "The Cloud" was composed in 1820.

[12]Ibid., 202-203.

[13]The Norton Anthology of English Literature, ed. M. H. Abrams (New York, London, 1979), II, 784.

[14]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 573.

[15]The Norton Anthology of English Literature, II, 785.

[16]Ibid., 790. Unlike the skylark in Shelley's "To a Skylark" (1820) soaring and singing high in expressively uneven lines.

[17]Ibid., 791-794.

[18]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[19]Coleridge, S. T.: Biographia Literaria, ed. J. Shawcross (London, 1969), I, 202. Cf. M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition (London, Oxford, New York, 1971), 167-183. In the traditional Realistic novel fantasy - Coleridge's fancy - increases the graphic actuality and verisimilitude of selected phenomena ("fixities" and "definites") to pass an ameliorative and utilitarian value judgement (frequently formulated in critical terms).

[20]Shelley, P. B.: A Defence of Poetry. In: The Norton Anthology of English Literature, II, 783.

[21]Quoted by J. A. W. Heffernan: The Re-creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner (Hanover and London, 1984), 44.

[22]Shelley, P. B.: A Defence of Poetry. In: The Norton Anthology of English Literature, II, 783.

[23]While the Wordsworth - Constable relationship has been elaborated in detail in comparative research, the Shelley - Turner parellel is more rarely referred to. It usually appears in short passages and scattered references: Ph. G. Hamerton: The Life of J. M. W. Turner, R. A. (London, 1879), 159; E. T. Cook: A Popular Handbook to the National Gallery (London, 1888), 659-660; A. J. Finberg: Turner's Sketches and Drawings (London, 1910), 123, 129; Complete Works of William Hazlitt, ed. P. P. Howe (London and Toronto, 1930-1934), IV, 76n., XVI, 265;

B. Falk: Turner the Painter: His Hidden Life (London, 1938), 142; K. Clark: Landscape into Art (London, 1952), 100; M. Brion: Art of the Romantic Era (London, 1966), 78-80; J. Gage: Colour in Turner: Poetry and Truth (London, 1969), 129, 145-147, 186, 260; J. R. Watson: Picturesque Landscape and English Romantic Poetry (London, 1970), 162; D. King-Hele: Shelley: His Thought and Work (Teaneck, Rutherford, Madison, 1971), 106, 116, 219, 226; K. Kroeber: Experience as History: Shelley's Venice, Turner's Carthage. In: ELH, 41 (1974), 321-339; A. Wilton: J. M. W. Turner (Secaucus, New Jersey, 1979), 15; R. Paulson: Literary Lancscape: Turner and Constable (New Haven and London, 1982), 87-88, 108, 155; J. A. W. Heffernan: The Re-creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner (Hanover and London, 1984), 118-120, 164-165, 173-175, 211, 213, 218, 223-224; M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, revised ed. (New Haven and London, 1984), I, 184, 219, 251, 253; J. Lindsay: Turner: The Man and His Art (New York, 1985), 158; J. Gage: J. M. W. Turner: A Wonderful Range of Mind (New Haven and London, 1987), 186; C. Powell: Turner in the South: Rome, Naples, Florence (New Haven and London, 1987), 120-121, 127, 192, 208; W. Hardy: Turner (London, 1988), 10; G. Gatt: Turner (New York, 1989), 18; A. Wilton, with transcriptions by R. M. Turner, Painting and Poetry: Turner's 'Verse Bock' and his Work of 1804-1812 (London, 1990), 108; A. D. F. Macrae, "Introduction" to P. B. Shelley: Selected Poetry and Prose (London and New York, 1991), 15. Shelley himself also considered poetry and painting as sister arts. In: "Julian and Maddalo" (1818) he writes about Venice:

> [...] books are there,
> Pictures, and casts from all those statues fair
> Which were twin-born with poetry [...]

and in a vision of the future described in Prometheus Unbound (1818-1819) he hopes that "the progeny immortal / Of Painting, Sculpture and rapt Poesy" shall visit us. Shelley's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Cirticism, eds D. H. Reiman and S. B. Powers (New York, 1977), 126, 185.

[24]Cf. Friedländer, L.: Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms (Leipzig, 1867), II, 124-125; J. Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien (Leipzig, 1908), II, 19-20; G. Lukács: Die Eigenart des Ästhetischen (Neuwied und Berlin, 1963), II, 631-636, 643-644, 673-674.

[25]Cf. Lindsay, J.: Turner, 57.

[26]Wilton, A.: Painting and Poetry, 135.

[27]The effect is repeated in the watercolour Leeds (1816) where, however, there is a greater and more positive emphasis on industry and industriousness. Cf. S. Daniels: The Implications of Industry: Turner and Leeds. In: Turner Studies, 6, 1 (1986), 10-17. All the same, the smoke of chimneys becomes dissolved in the vaporous, cloudy sky in the light breeze of the morning.

[28]Shelley's Poetry and Prose, 330. Turner's poetry is in his painting. His versifi-

cation, reared on Pope and Thomson, is rugged and heavy, and is about half a century behind his pictorial idiom. Characteristically, Shelley applies a couplet in the middle of the stanza, and uses it for what it is so perfectly suited: satirical purposes. His "undone" and "fun done" are witty rhymes. Turner the painter is Shelley's contemporary. Turner the poet is Pope's and Thomson's.

[29] Ibid., 152.

[30] Lindsay, J.: Turner, 103.

[31] Ibid., 110. Lindsay thinks that the painting was made about 1830-1831. He must have considered Turner's early sketches to the watercolour. A. Wilton (in J. M. W. Turner, 180) assigns 1832 to the picture as an approximate date. Ruskin, identifying with Turner in a passionate defence, may have attributed some of his own ideas to Turner. For the relationship between critic and painter compare L. Hermann: Ruskin and Turner (London, 1968).

[32] Thackeray, using the name Michael Angelo Titmarsh in Fraser's Magazine for June 1935, compared the effect of a performance of "God save the Queen" to "some such thrill of excitement as makes us glow and rejoice over Mr. Turner and his 'Fighting Téméraire'; which I am sure, when the art of translating colours into music or poetry shall be discovered, will be found to be a magnificent national ode or piece of music". Cf. M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 230. The painting may have personal connotations as well. In 1835 Turner was sixty years old. In The Fighting 'Téméraire' "Turner seems to lament not only the passing of the old order of sailing-ships that he had so long loved to paint, but also his own decline into old age. The picture is a gentle and at the same time noble elegy for a long and faithful life drawing to its predestined close." The Turner Collection in the Clore Gallery (London, 1987), 86.

[33] Cf. Gaunt, W.: Turner (Oxford, 1981), 37.

[34] Quoted by Lindsay, J.: Turner, 150-151.

[35] Cf. ibid., 150; G. Kelényi: Turner (Budapest, 1969), 23-24. As early as 1820, after his crucial experiences gained in 1819 during his first tour of Italy, Turner used multiple perspective in his summarizing painting Rome, from the Vatican. Raffaelle (sic), accompanied by la Fornarina, preparing his Pictures for the Decoration of the Loggia. The panoramic view is not only spatial but also temporal. Raphael is represented together with Bernini's seventeenth-century colonnades. One of the pictures Raphael is supposed to decorate the loggia of the Vatican with could have been painted by Turner emulating Claude and competing with Raphael: the tree in the painting within the painting follows a slanting axis, and its position is parallel with Raphael's. Its dark, blackish, bluish green also corresponds to the colour of Raphael's cloak. For Turner's identification with Raphael and his deliberate use of anachronism compare Gage, J.: Colour in Turner, 92-95, 265 n. Shelley's "Ode to the West Wind" is also characterized by a multiplicity of perspectives and viewpoints which converge on the focal point of the creative imagination of the poet.

[36]The Spectator, 11 May 1844.

[37]Bird, A.: The Romantics. In: The Genius of British Painting, ed. D. Piper (London, 1975), 247. For the ultimate sources of this story see M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 256. Cf. J. Gage, Turner: Rain, Steam and Speed (London, 1972).

[38]A philosophical parallel is Hegel's "Aufhebung", one of the central terms of his dialectics.

[39]Cf. Gage, J.: Colour in Turner, 134; Lindsay, J.: Turner, 150.

[40]At the first exhibition of the Impressionists held in Paris in 1874, an uncompleted etching based on Turner's Rain, Steam, and Speed made by Felix Bracquemond was shown and admired by Monet and Pissarro. Cf. J. Gage, "Le roi de la lumière", exhibition catalogue (Paris, 1983-1984), 49.

[41]Cf. Burke, E.: A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, ed. J. T. Boulton (Notre Dame, Ind., 1968), 124. The date of the first publication of Burke's work is 1757. For G. Lukács's remarks about the role of the sublime in Kant's aesthetic thinking compare Die Eigenart des Ästhetischen, II, 633-634.

[42]Cf. Rosenthal, M.: British Landscape Painting (Oxford, 1982), 78. - Although Wordsworth does not, in fact, describe the ruined Abbey in his "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey", it is undoubtedly present in the emotional background of the poem. Wordsworth visited the place first in 1793 and then later again in 1798. The ruins of the Gothic church also raised Turner's interest: around 1794 he made several watercolours of them (Inside of Tintern Abbey, Transept of Tintern Abbey, Tintern Abbey, west front, Ruins of west front, Tintern Abbey). In 1794 Edward Dayes also painted a watercolour of the ruined church (Tintern Abbey).

[43]Fischer, E.: Ursprung und Wesen der Romantik (Frankfurt am Main, 1986), 71. The fashion of building sham Gothic ruins is analyzed wittily by K. Clark, The Gothic Revival (Harmondsworth, 1964), 34-45. For the Romantic interest in ruins, fragmentation and incompleteness compare T. McFarland: Romanticism and the Forms of Ruins: Wordsworth, Coleridge, and Modalities of Fragmentation (Princeton, N. J., 1981), 14, 18, 22.

[44]Shelley's Poetry and Prose, 94, 242, 246; The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 98-102.

[45]Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 10. For collections of Turner's poems see The Sunset Ship: The Poems of J. M. W. Turner, ed. J. Lindsay (London, 1966) and A. Wilton: Painting and Poetry: Turner's 'Verse Book' and his Work of 1804-1812 (London, 1990). Owen (or Owain Goch), a Welsh prince was flung in jail by his brother in 1254 and was imprisoned for twenty-three years.

[46]Wilkinson, G.: Turner Sketches 1789-1820 (London, 1977), 57.

[47]Lindsay, J.: Turner, 32, 56-57. Cf. A Wilton, Painting and Poetry, 47-61.

[48]Quoted by Pevsner, N.: The Englishness of English Art (Harmondsworth, 1978), 151.

[49]Shelley writes in the "Preface" of The Cenci:

> The person who would treat such a subject must increase the ideal, and diminish the actual horror of the events, so that the pleasure which arises from the poetry which exists in these tempestuous sufferings and crimes may mitigate the pain of the contemplation of the moral deformity from which they spring. [...] The Cenci Palace is of great extent; and though in part modernized, there yet remains a vast and gloomy pile of feudal architecture in the same state as during the dreadful scenes which are the subject of this tragedy.

Shelley's Poetry and Prose, 239-240, 242.

[50]A comparable musical parallel is Respighi's symphonic poem, The Fountains of Rome giving his impressions of the various fountains from dawn to dusk. The variety of fountains does not change the basic Impressionist concern with exploring the effect of light on similar (or identical) objects at different hours of the day.

[51]Cf. Turner's late paintings Venice, Evening, going to the Ball (1845), Morning, returning from the Ball, St. Martino (1845), Venice - Sunset, a Fisher (1845).

[52]Wilkinson, G.: Turner Sketches 1789-1820, 69.

[53]Cf. Lindsay, J.: Turner, 43.

[54]Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 56.

[55]Shelley's, Poetry and Prose, 223.

[56]Cf. Lindsay, J.: Turner, 70.

[57]Shelley's Poetry and Prose, 409.

[58]Cf. Lindsay, J.: Turner, 81.

[59]Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 195.

[60]Ibid., 212.

[61]Lindsay, J.: Turner, 153. For a different interperetation of the painting see Wilton, A.: J. M. W. Turner, 193, 198, 202, 216, 222, 225.

[62]Cf. Lindsay, J.: Turner, 120.

[63]Wilton, A.: Painting and Poetry, 180.

[64]Turner could rely on non-literary sources as well. In 1783 sick slaves were thrown into the sea from the slave ship Zong to ensure insurance money. The story was included in T. Clarkson's History of the Abolition of the Slave Trade (1808), whose second edition was published in 1839. Cf. T. S. R. Boase, "Shipwrecks in English Romantic Painting", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 22, 3-4 (1959), 341-342. The blood-symbolism of purple and blue in Slavers was enthusiastically analysed and highly praised by John Ruskin who also owned the painting until he found it too painful to look at and sold it. Cf. The Works of John Ruskin, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn (London, 1903-1912), III, 572. Philistine criticism attacked and ridiculed Turner for what it considered "a mass of absurdities" and "the outbreaks of a madman" (The Art Union for 15 May 1840).

[65]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 569. This stanza is not unrelated to a passage in Shelley's "A Vision of Sea" (1820):

> [...] And even and morn,
> With their hammocks for coffins the seamen aghast
> Like dead men the dead limbs of their comrades cast
> Down the deep, which closed on them above and around,
> And the sharks and the dogfish their grave-clothes unbound,

ibid., 592. Shelley's lines, composed and published almost twenty years before Turner's Slavers, had provided a better comment on the painter's imagery in advance than did the critic of Blackwood's Magazine for September 1840, who having seen and misunderstood the painting, mocked at it like this:

> Between the vessel and the fish there is an odd object that long puzzled us. We may be wrong; but we have conjectured it to be a Catholic Bishop, in Canonicals gallantly gone overboard to give benediction to the crew, or the fish, or Typhon... The fish claiming their leg-acy is very funny.

Quoted by M. Butlin and E. Joll in The Paintings of J. M. W. Turner, I, 237. Turner's painting survived the mocking attack and immortalized the attacker, whose irony turned against himself.

[66]For the Romantic reversal of the Horatian doctrine of ut pictura poesis into the principle of ut poesis pictura see J. A. W. Heffernan: The Re-creation of Landscape, 34-53. For "The Associative Imagination in the Romantic Period" compare M. H. Abrams, The Mirror and the Lamp, 177-183.

[67]Shelley's Poetry and Prose, 138.

[68]Cf. Gaunt, W.: Turner, 41.

[69]Quoted by Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 230.

[70]Cf. Wilton, A.: J. M. W. Turner, 345.

[71]Cf. Heffernan, J. A. W.: The Re-creation of Landscape, 118-119. Cf. P. B. Shelley: The Cenci (1819). Shelley's Poetry and Prose, 267-268.

[72]Quoted in agreement by J. Lindsay: Turner, 86.

[73]Shelley's Poetry and Prose, 155.

[74]Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 249.

[75]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 522-523.

[76]Ibid., 635.

[77]Ibid.

[78]It was Napoleon himself who suggested to David to represent him calm on a fiery horse. Schnapper, A.: David: Témoin de son Temps (Paris, 1980), 206. David overdid the task showing a fearless First Consul on a frightened horse.

[79]Cf. Kroeber, K.: Experience as History: Shelley's Venice, Turner's Carthage. In: ELH, 41 (1974), 329; L. R. Matteson: The Poetics and Politics of Alpine Passage: Turner's

Snow Strom: Hannibal and his Army crossing the Alps. In: Art Bulletin, 42 (1980), 393-396. J. R. Cozens also painted an oil canvas entitled A Landscape with Hannibal in His March Over the Alps, Showing to His Army the Fertile Plains of Italy exhibited before 1797.

[80]Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 89.

[81]Heffernan, J. A. W.: The Re-creation of Landscape, 80-89.

[82]Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 89.

[83]Ibid.

[84]It is worth noting that in the poetic passage from "Fallacies of Hope" accompanying Turner's Snow Storm, the sun is described as "low, broad, and Wan" (ibid.), while in the painting it is neither "low" nor "broad". If it were, it could not be the focal point of the composition. It is in line 49 of Thomson's "Winter" that the setting sun is described as "Weak, wan, and broad". J. Thomson: The Seasons, ed. with an introduction and commentary J. Sambrook (Oxford, 1981), 204.

[85]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 635.

[86]Cf. Thornbury, W.: The Life of J. M. W. Turner, R. A. (London, 1862), I, 299-300.

[87]Wilson, M.: Second Sight. Claude: The Embarkation of the Queen of Sheba, Turner: Dido building Carthage (London, 1980), 2.

[88]Ibid., 17.

[89]Ibid., 18-19.

[90]Kroeber, K. and Walking, W.: Images and Romanticism: Verbal and Visual Affinities (New Haven and London, 1978), 155, 168; R. Paulson: Literary Landscape, 64. Cf. J. A. W. Heffernan: The Re-creation of Landscape, 86.

[91]Cf. Wilson, M.: Second Sight, 21; Heffernan, J. A. W., 86-87.

[92]Far from being a mere verse echo of Thomas Paine's enlightened and radical political philosophy and imagery in The Rights of Man (New Rochelle, New York, 1925, VI, 105-106), or a sheer poetic reshaping of William Godwin's tenets in his Enquiry concerning Political Justice, Shelley's "O, Wind, / If Winter comes, can Spring be far behind?" at the poetic closure of his "Ode to the West Wind" (The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574) is significantly an optimistic-utopian version of Turner's tragic and dark dialectics. - The theme of Dido and Aeneas accompanied Turner throughout his artistic career. Already about 1798 he painted a picture with the title Aeneas and the Sibyl, Lake Avernus which he later (in 1814-1815) elaborated into his Lake Avernus: Aeneas and the Cumaean Sibyl. In 1814 Turner exhibited a painting at the Royal Academy under the title Dido and Aeneas, and by 1828 he had completed his Dido directing the Equipment of the Fleet, or The Morning of the Carthaginian Empire. In 1850 four pictures indicated his continued interest in the theme (Aeneas relating his Story to Dido, Mercury sent to admonish Aeneas, The Departure of the Fleet and The Visit to the Tomb). In the exhibition catalogue Turner added a verse line to The Visit to the Tomb from his "Fallacies of Hope". The line shows that his mind was occupied with Aeneas' treachery

even then: "The sun went down in wrath at such deceit." Cf. M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 275.

[93]Wilton, A.: J. M. W. Turner, 267.

[94]Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 100.

[95]Lindsay, J.: Turner, 82.

[96]Ibid.

[97]Cf. Turner's contrasted pairs of paintings Ancient Italy (1838) and Modern Italy (1838) or Ancient Rome (1839) and Modern Rome (1839). A. Wilton, J. M. W. Turner, 214-215.

[98]Wilson, M.: Second Sight, 21. For the significance of O. Goldsmith's Roman History, E. Gibbon's Decline and Fall of the Roman Empire, and even of J. C. Eustace's Classical Tour through Italy drawing a parallel between Carthage and England see M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 100.

[99]Cf. Gage, J.: Colour in Turner, 143, 169, 264-265; M. Wilson: Second Sight, 22. For a dissenting view see A. Wilton, J. M. W. Turner, 221.

[100]Turner uses in the title the spelling "Sybil" rather than the more common form Sibyl.

[101]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[102]Ibid.

[103]The spectator can agree even today with Constable's observation that "the picture seems painted with saffron and indigo" even if the sharp contrast of these primary colours need not lead him to the conclusion that Turner was "stark mad", though admittedly "with ability". Cf. W. Gaunt: Turner, 17.

[104]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[105]Ibid.

[106]The verse line in the catalogue is "Waft me to sunny Baiae's shore"; the quotation from Horace has been taken from his "Ode to Calliope"; the story by Ovid can be read in Book XIV of Metamorphoses. Cf. C. Powell: Turner in the South, 120-121.

[107]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[108]Ibid. The idyllic calm of the bay of Baiae is also exploded by volcanic energy. Shelley has alluded to the eruption of the Vesuvius in the first stanza of the third part of "The Sensitive Plant" (1820), and Turner has represented the outbreak in several paintings (Eruption of Vesuvius, 1817, Bay of Naples - Vesuvius angry c. 1817).

[109]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[110]Ibid.

[111]Ibid.

[112]Ibid., 98-100, 103 (The Revolt of Islam 1817); 205-208, 251-253, 258 (Prometheus Unbound 1818-1819); 360-361 ("Letter to Maria Gisborne" 1820); 459, 462 (Hellas 1821); 540-541 ("To William Shelley" 1817); 548-549 ("Passage of the Apennines" 1818); 576 ("To Sophia"

1819); 587 ("The Sensitive Plant" 1820); 595-596 ("The Cloud" 1820); 614 ("Ode to Naples" 1820); 634 ("Song: Rarely, rarely comest thou" 1821).

[113]Wilton, A.: J. M. W. Turner, 82.

[114]Turner was inexhaustibly resourceful in finding ever new ways to render the threatening or destructive nature of the storm. Cf. Fishermen upon a Lee-Shore, in Squally Weather (1802), Fishing Boats entering Calais Harbour (c. 1803), Seascape with a Squall coming up (c. 1803-1804), The Deluge (1805), The Fall of an Avalanche in the Grisons (1810), Snow Storm: Hannibal and his Army crossing the Alps (1812), Rough Sea with Wreckage (c. 1830-1835), Fire at Sea (c. 1835), Stormy Sea with Blazing Wreck (c. 1835-1840), Slavers throwing overboard the Dead and Dying - Typhon coming on (1840), The Storm (c. 1840-1845).

[115]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 591.

[116]Comparable examples of the revaluation of the tempest from Turner's late career are Waves breaking against the Wind (c. 1835), Snow-Storm, Avalanche and Inundation - a Scene in the Upper Part of Val d'Aouste, Piedmont (1837), Seascape with Storm coming on (c. 1840), Off the Nore: Wind and Water (c. 1840-1845).

[117]Ruskin, J.: Works, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn (London, 1903-1912), VII, 445.

[118]Holcomb, A.: John Sell Cotman's Dismasted Brig and the Motif of the Drifting Boat. In: Studies in Romanticism 14 (1975), 199-200; Gaunt, W.: Turner, 45; Lindsay, J.: Turner, 146.

[119]Wilton, A.: J. M. W. Turner, 286.

[120]Quoted by M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 38.

[121]Ibid. It is little wonder then that to conservative critics Turner's Snow Storm of 1842 appeared as a "mass of soap-suds and whitewash" (quoted and refuted by J. Ruskin: Works, VII, 161) and a "frantic puzzle" (The Athenaeum, 14 May 1842): it was a completely different painting from Calais Pier. Cf. J. Lindsay: Turner, 79-80, 160-161; W. Gaunt: Turner, 45.

[122]Selz, J.: Turner, trans. E. B. Hennessey (New York, 1977), 62.

[123]Pevsner, N.: The Englishness of English Art, 24, 173-174. Roger Fry also claims that British painting in the last two hundred years has been primarily linear rather than plastic. R. Fry: Reflections on British Painting (London, 1934), 20.

[124]Pevsner, N.: The Englishness of English Art, 198.

[125]David Piper also remarks that

> Turner, [...] though in his person a splendid example of English eccentricity, sought his subject matter through Western Europe. Sky and sea, incandescent with light, fascinated him more and more, rather than the solidity of the earth itself, yet even so wherever he was, it was the vaporous opalescence of atmosphere, rather than the Claudeian azure serenity of classical landscape, that visually caught his interest. It was an English eye, grown to maturity in a misty climate, that seized moments in Venice very unlike the crystal clarity of Canaletto's vision of the city.

Piper, D.: THe Genius of British Painting (London, 1975), 11. However, Turner's early,

"topographical" paintings inspired by Thomas Malton are far from being vaporous or misty, and it is difficult to understand why mist only covers volume and why it leaves outlines unblurred, say, in the pictures of William Blake "who was perhaps the most English of them all, the master of 'the flaming line'". (Ibid.) Blake's eye, Malton's eye, and the early Turner's eye were also unquestionably English eyes.

[126]For Turner's relationship to Impressionism compare: A. C. Ritchie: Masters of British Painting 1800-1950 (New York, 1956), 14; M. Roskill: English Painting from 1500 to 1865 (London, 1962), 37; G. Gatt: Turner, 26; A. Bird: The Romantics. In: D. Piper: The Genius of British Painting, 208; G. Wilkinson: Turner Sketches 1789-1820, 128, 148; A. Wilton: J. M. W. Turner, 161-162, 172, 187, 279; J. Lindsay: Turner, 47-48, 158, 160-161. The question is discussed with audible authorial reservation by J. Rothenstein: The Tate Gallery (London, 1962), 100; G. Kelényi: Turner, 25; W. Gaunt: English Painting: A Concise History (London, 1985), 160-162. I consider Turner's pre-Impressionistic tendency an ingenious recognition of the axiological place of English Romanticism, one aspect of the modernity of this Romantic Movement. Other features of Turner's art point forward to Symbolism, Post-Impressionism, Expressionism, Surrealism and the lyric trends of Abstract painting. Cf. L. Gowing: Turner: Imagination and Reality (New York, 1966). On the other hand - in his first period, especially when he did not treat the relationship between the present and the past or the present and the future -, on occasion Turner also painted traditional genre pictures (A Country Blacksmith disputing upon the Price of Iron, and the Price charged to the Butcher for shoeing his Poney 1807). A comparable duality can also be observed in Shelley's poetry between more simple poems dealing with some aspects of an immediate situation in the present ("Lines written during the Castlereagh Administration", "Song to the Men of England", "Sonnet: England in 1819") and more complex poems devoted to the relation between the present and the future ("Ode to the West Wind", "The Cloud", etc.).

[127]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 573.

[128]Ibid., 234.

[129]Ibid., 232-233.

[130]Ibid., 235.

[131]Ibid., 242.

[132]Ibid.

[133]Ibid., 242-243.

[134]Ibid., 415-416.

[135]Ibid., 465-466.

[136]Ibid., 466.

[137]Ibid.

[138]Ibid., 441-442. Italics added. It is remarkable that Turner is credited with the claim "Indistinctness is my forte". Cf. L. Gowing, Turner: Imagination and Reality, 31.

Other scholars think that the word Turner actually used was "fault" rather than "forte". Cf. A. Holcomb: "'Indistinctness is my fault.' A Letter about Turner from C. R. Leslie to James Lenox." In: Burlington Magazine, 114 (1972), 557-558; J. A. W. Heffernan: The Re-creation of Landscape, 170. For us the important thing is that both Shelley and Turner characterized his art as "indistinct" - hardly a fault with either. Similarly, while Hazlitt called Turner's landscapes "pictures of nothing and very like", he also described Shelley as "the maker of his own poetry - out of nothing". Complete Works of William Hazlitt, IV, 76n, XVI, 265. Again the same term has been used both for the painter and the poet.

[139]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 22.

[140]Ibid., 529.

[141]Ibid.

[142]Ibid., 530.

[143]Ibid., 529.

[144]Cf. Loutherbourg, Ph. de: An Avalanche in the Alps (1804).

[145]Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 78. In 1808 an avalanche killed twenty-five people in a cottage at Selva in the Grisons. Turner knew about the disastrous event. Cf. J. Russell and A. Wilton: Turner in Switzerland (Zurich, 1976), 17-18.

[146]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 531. For the autobiographical and intellectual background of the poem compare the sometimes conflicting evidence of M. and P. B. Shelley: History of a Six Weeks' Tour (1817) (Oxford, 1989), 144, 157-158; I. J. Kapstein: The Meaning of Shelley's 'Mont Blanc', PMLA 62 (1947), 1046-1060; Ch. H. Vivian: The One 'Mont Blanc'. In: Keats-Shelley Journal, 4 (1955), 55-65; A. Leighton: Shelley and the Sublime (Cambridge, 1984), 58.

[147]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 531.

[148]In an earlier passage (section II) of the poem Shelley writes about the "Ravine of Arve":

> Dizzy Ravine! and when I gaze on thee
> I seem as in a trance sublime and strange
> To muse on my own separate fantasy,
> My own, my human mind, which passively
> Now renders and receives fast influencings,
> Holding an unremitting interchange
> With the clear universe of things around;
> One legion of wild thoughts, whose wandering wings
> Now float above thy darkness, and now rest
> Where that or thou art no unbidden guest,
> In the still cave of the witch Poesy,
> Seeking among the shadows that pass by
> Ghosts of all things that are, some shade of thee,
> Some phantom, some faint image; till the breast
> From which they fled recalls them, thou art there!

ibid., 529. The intuitive operation of "witch Poesy" or the poetic imagination is also evidenced here by the sudden use of clear rhymes ("rest", "guest") in the freely harmonized text. What is in this Neoplatonic passage a simile-like semblance becomes in the bold and proud closing lines of the poem the ars poetica of creative imagination.

[149]Cf. Cunningham, P.: The Mempir. In: J. Burnet: Turner and His Works (London, 1852), 33; R. Paulson: Literary Landscape, 98.

[150]Cf. Gaunt, W.: Turner, 17.

[151]The symbolism of the rising and setting sun tracing the rise and decline of empires was taken over by the British-born American Romantic artist Thomas Cole, who painted a set of five oil pictures entitled The Course of Empire (1836) and subtitled The Savage State, The Arcadian or Pastoral State, The Consummation of Empire, Destruction and Desolation. Cole knew and admired Turner's Dido Building Carthage; or the Rise of the Carthaginian Empire as well as his The Decline of the Carthaginian Empire even if he found Turner's later and more modern colour compositions "destitute of all appearance of solidity: all appears transparent and soft, and reminds me of jellies and confections". Cf. E. A. Powell: Thomas Cole (New York, 1990), 52, 70.

[152]Goethe, J. W.: Werke, ed. D. Kuhn and R. Wankmüller (München, 1975), Band 13, 478, 494-523.

[153]Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 253.

[154]Turner exhibited his Shade and Darkness in 1843 with verses from his "Fallacies of Hope":

> The morn put forth her sign of woe unheeded;
> But disobedience slept; the dark'ning Deluge closed around,
> And the last token came: the giant framework floated,
> The roused birds forsook their nightly shelters screaming
> And the beasts waded to the Ark.

M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 252-253. The general mood of cosmic disaster depicted in Shade and Darkness, however, is more closely matched by the style of a convulsive poetic passage in Shelley's Prometheus Unbound foreshadowing Turner's deluge and revealing

> The anatomies of unknown wingèd things,
> And fishes which were isles of living scale,
> And serpents, bony chains, twisted around
> The iron crags, or within heaps of dust
> To which the tortuous strength of their last pangs
> Had crushed the iron crags; and over these
> The jaggèd alligator, and the might
> Of earth-convulsing behemoth, which once
> Were monarch beasts, and on the slimy shores,
> And weed-overgrown continents of earth,
> Increased and multiplied like summer worms
> On an abandoned corpse, till the blue globe
> Wrapped deluge round it like a cloak, and they
> Yelled, gasped, and were abolished.

The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 257. As in Turner's Shade and Darkness light throws into relief darkness, so in Shelley's poetic nightmare "The beams flash on / And make appear the melancholy ruins / Of cancelled cycles." Ibid.

[155]The models include the angel from the Book of Revelation a passage of which (XIX, 17, 18) contains Turner's title and accompanied the R. A. catalogue for 1846; the angel expelling Adam and Eve from Paradise (J. Gage: Colour in Turner, 145-146); the angel appearing in the subtitle ("The Flight of an Angel of Darkness") of Samuel Rogers' Voyage of Columbus two verses of which were also quoted in the 1846 exhibition catalogue of the Royal Academy; and various other biographical sources. Cf. M. Butlin and E. Joll: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 270.

[156]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 538.

[157]Ibid., 570.

[158]Besides, in John Gage's view, "Turner's God behing The Angel standing in the Sun is the God of Ahasuerus in Shelley's Queen Mab, 'vengeful as almighty' (VII, 85); and it is surely this poem that stimulated Turner's painting Queen Mab's Cave of 1846." J. Gage: Colour in Turner, 146. Cf. E. T. Cook: A Popular Handbook to the National Gallery (London, 1888), 659-660.

[159]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 335. Further distant relatives are Shelley's "Death's white and winged stead [...] Trampling down [...] Man and beast [...] Like a tempest through the air" in Prometheus Unbound (ibid., 222) and even Goethe's and Schubert's Erlkönig.

[160]Painting plein-air pictures from a boat will be, after Turner, the favourite method of the Impressionists as it is recorded in Manet's painting Monet's Boat (1874) and reinforced in Monet's oil The Floating Studio (1874).

[161]Thornbury, W.: The Life and Correspondence of J. M. W. Turner (London, 1877), 541.

[162]Shanes, E.: Turner's England, 48.

[163]A modern composition of colours transforming local hues also appears in other paintings by Turner. In the watercolour Cologne (1820) "intersecting wedges of ochre and blue form a composition of pure colour contrasts (without tonal variation) that do not correspond to the various physical divisions in the subject: water, buildings, boats, etc." (A. Wilton, J. M. W. Turner, 161.). The watercolour St. Germain-en-Laye reveals an ingenious colour pattern where "the basic structure of horizontal bands of pink, blue and ochre is reinforced by an extraordinary blue shadow, cast by no possible object, which strengthens the central blue zone and binds the design more rigorously together". (Ibid., 187.) In Llandberis Lake, Wales (1832) "the grand spectacle of mountains with clouds, trees, and dark lake, is unified by a series of horizontal shafts of light and shadow which have no natural justification, and exist purely to impose comprehensive and binding dynamism on the diversity of the scene". (Ibid.) Hazlitt reproached Turner for having painted the trees in some of his oils blue and yellow so that,

watched from a distance, they should seem green. Cf. A. J. Finberg: The Life of J. M. W. Turner, revised and with a supplement by H. F. Finberg (Oxford, 1961), 246-247.

[164]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 20.

[165]Ibid., 555. In the opinion of Coleridge, educated in the spirit of contemporary German philosophy, a symbol is an organic entity characterized by "a translucence of the Special in the Individual or of the General in the Especial or of the Universal in the General. Above all by the translucence of the Eternal through and in the Temporal". S. T. Coleridge: The Statesman's Manual (1816). In: The Norton Anthology of English Literature, ed. M. H. Abrams (New York, London, 1962), II, 411.

[166]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 187-188.

[167]Ibid., 313.

[168]Ibid., 610-611.

[169]Ibid., 229.

[170]Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 253. Cf. Gage, J.: Colour in Turner, 186. Andrew Wilton compares the shapes swarming in the rainbow-coloured ebbing waters of Light and Colour to the nereids and sea-sprites of Turner's Ulysses deriding Polyphemus (1829) and The Parting of Hero and Leander (1837). A. Wilton: J. M. W. Turner, 216. It is worth noting that in the oil painting entitled Vision of Medea (1828), too, ghastly bubbles of spirits are drifted along.

[171]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 573-574.

[172]M. Proust, Remembrance of Things Past, trans. C. K. Scott Moncrieff (New York, 1934), I, 628.

[173]Ibid., I, 629.

[174]Ibid.

[175]Ibid. Italics added. C. K. Scott Moncrieff's English translation renders Proust's original metaphor precisely and poetically. Cf. M. Proust: À la Recherche du Temps perdu (Paris, 1954), I, 836. - Canaletto's well-marked, clearly outlined Venetian vedutas are not yet characterized by such a metaphorical vision. Turner's canvas Bridge of Sighs, Ducal Palace and Custom-House, Venice: Canaletti (sic) painting (1833), however, is. In Turner's picture the somewhat misspelt Italian master is just painting the view, in his own manner, which Turner is also painting, in his way.

[176]Proust, M.: Remembrance of Things Past, I, 631. Italics added.

[177]Lukács, G.: Die Eigenart des Ästhetischen (Neuwied und Berlin, 1963), I, 663. I quote the passage in my translation.

[178]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 573.

[179]Ibid.

[180]Ibid.

[181]Ibid.

[182]Ibid.

[183]Ibid.

[184]Ibid.

[185]Ibid., 574.

[186]Ibid.

[187]Ibid.

[188]The form of terza rima involves both order and continuity. Dante's Divine Comedy is not primarily characterized by enjambments, so its terza rimas evoke the impression of order. Shelley's West Wind rarely stops blowing at the ends of lines; it triggers enjambments which emphasize continuity. Similarly, from Bach's The Art of Fugue, whose B—A—C—H acrostic implies both fixity and flux, Liszt's organ fantasy dissolves the potential of imaginative freedom and free continuity. Cf. J. Ujfalussy: A valóság zenei képe (The Musical Image of Reality) (Budapest, 1962), 52.

[189]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[190]Ibid.

[191]Ibid.

[192]The words "hearth" [ha:θ] and "earth" [ə:θ] as well as "wind" [wind] and "behind" [bihaind] would today be mere eye-rhymes, but in Shelley's days they did qualify as real rhymes. John Walker in his A Critical Pronouncing Dictionary and Expositor of the English Language, first published in 1791 and republished in 1826 (London and Leipsic), makes the following remark about [ha:θ]:

> Till I had inspected the Dictionaries, I could not conceive there were two pronunciations of this word; but now I find that Mr. Elphinston, W. Johnston, and Buchanan, sound the diphthong as in earth and dearth; while Mr. Sheridan, Dr. Kenrick, Mr. Naris, Mr. Scott, Mr. Perry, and Mr. Barclay, give it as I have done (255b).

John Walker also indicates that "wind" can be pronounced both [wind] and [waind] (536b), the former being pedantic in prose, but appropriate in verse. Daniel Jones in his Everyman's English Pronouncing Dictionary notes as late as 1960 that the form [waind] occurs sometimes in poetry (London, 524a), and Marius Goring, reciting "Ode to the West Wind" in the record set Poetry for Pleasure (London, 1964, RM-2329B), in fact pronounces "Wind" in the last but one line as [waind]. The expressive modification of the rhyme scheme harmonizes with Coleridge's emphasis on organic rather than mechanic form. Cf. Biographia Literaria, II, 262.

[193]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[194]Ibid.

[195]Cf. Turner: Shade and Darkness - the Evening of the Deluge and Light and Colour (Goethe's Theory) - the Morning after the Deluge.

[196]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574. Cf. N. I. White: Shelley (London, 1947), II, 193; K. N. Cameron: The Young Shelley: Genesis of a Radical (London, 1951), 53;

N. Rogers: Shelley at Work (Oxford, 1956), 211-229; J. Barrell: Shelley and the Tought of His Time (Hamden, Conn., 1967); P. M. S. Dawson: The Unacknowledged Legislator: Shelley and Politics (Oxford, 1980), 43, 74, 107, 178, 197, 214; M. H. Scrivener: Radical Shelley: The Philosophical Anarchism and Utopian Thought of Percy Bysshe Shelley (Princeton, New Jersey, 1982), 69, 177, 227-228, 234, 237, 280; T. Clark, Embodying Revolution: The Figure of the Poet in Shelley (Oxford, 1989).

[197]Cf. Roskill, M.: English Painting from 1500 to 1865 (London, 1962), 39; J. A. W. Heffernan: The Re-creation of Landscape, 198.

[198]Paulson, R.: Literary Landscape, 82. Paulson summarizes the most important views about the meaning of Turner's vortex in a separate chapter. Ibid., 99-103.

[199]Heffernan, J. A. W.: The Re-creation of Landscape, 104.

[200]The outstanding landscape painter of German Romanticism, Caspar David Friedrich, experienced the disjunction between the philistine and artistic interpretations and evaluations of reality as a mystic separation between the physical and metaphysical spheres, and was inclined to rearrange the view in metaphysical terms, to modify perspective, and to mould the scene geometrically (The Arctic Sea 1823-1824). Therefore his art, unlike Turner's, who has subordinated patterning to a lyrically dissolved or erhanced vision, anticipates Kandinsky's and Braque's rather than Monet's and Chagall's aspirations. Kandinsky has traced back geometrically organized abstract art to Friedrich. Cf. L. Földényi: Caspar David Friedrich (Budapest, 1986), 41.

[201]The Complete Poetical Works of P. B. Shelley, 574.

[202]How much the interpretation of images depends on the order of values owned or disowned by painter and critic can be proved by two contemporary negative evaluations of Turner's Snow Storm. The reviewer of the Athenaeum for 14 May 1842, confronting the subtitle of the painting with its whirling colours, wrote:

> The gentlemen has, on former occasions, chosen to paint with cream, or chocolate, yolk of egg, or currant jelly, - here he uses his whole array of kitchen stuff. Where the steam-boat is - where the harbour begins, or where it ends - which are the signals, and which the author in the Ariel [...] are matters past our finding out.

Cf. Butlin, M. and Joll, E.: The Paintings of J. M. W. Turner, I, 247. What the critic accuses the artist of is characteristic of himself: the philistine reviewer can understand Turner's modern tone-values only as the colours of foods, and requires the replicas of tangible objects. The critic of the Art Union for 1 June 1842 does the same:

> Through the driving snow there are just perceptible portions of a steam-boat labouring on a rolling sea; but before any further account of the vessel can be given, it will be necessary to wait until the storm is cleared off a little. The sooner the better.

Ibid.

[203]The exact number of formal functions cannot, of course, be determined. Aristotle in his Poetics may have worked with a set number of criteria, claiming for instance that

> There are six parts [...] of every tragedy, that make it the sort of tragedy it is, viz. a plot, characters, diction, thought, spectacle, and melody; two of them arising from the means, one from the manner, and three from the object of the dramatic imitation; and there is nothing else besides these six.

Aristotle, Poetics, trans. R. Kassel, in: The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation edited by J. Barnes. Bollingen Series LXXI, 2 (Princeton, 1984), 2320. Such a definite number of criteria, however, could not be applied even to the form of Renaissance tragedy. Formal functions multiply, interact and overlap. One formal element may have different functions and the same function may be fulfilled by a variety of factors.

[204]Because of the various functions of artistic form, the subject and the predicate of the last sentence cannot be interchanged. The semantic scope of the predicate is obviously larger than that of the subject. Cf. B. H. Smith: On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language (Chicago and London, 1978), 15-40, 48, 162-167. For the sphere of the specific in art see G. Lukács: Die Eigenart des Ästhetischen, II, 193-266.

[205]For a thematically arranged and indispensable anthology bearing upon the relationship between aesthetic value and form and ranging from Plato and Aristotle to R. Barthes, E. Cassirer, F. de Saussure, L. Wittgenstein, I. A. Richards, W. Empson, L. Spitzer, P. Ricoeur, N. Holland, J. Lacan, J. Mukařovský, V. Shklovsky, M. Schorer, J. C. Ransom, C. Brooks, W. K. Wimsatt, S. Langer, E. Auerbach, N. Frye, R. Jakobson, J. Derrida, G. H. Hartman, B. Johnson, E. R. Curtius, R. Williams, H. Bloom, L. Goldmann, M. Foucault, C. Guillén, W. Benjamin, L. Althusser, L. Trilling, and many other critics, consult The Theory of Criticism: From Plato to the Present, ed. and introduced by R. Selden (London and New York, 1990).

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 175-185 (1991)

REALIDAD E IRREALIDAD EN TANTAS VECES PEDRO DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

László Scholz

Budapest

En la obra narrativa de Alfredo Bryce Echenique se puede detectar una cesura muy marcada después de la publicación y rotundo éxito de Un mundo para Julius. No se trata de un simple desarrollo de los medios utilizados hasta entonces, sino más bien del inicio de una etapa de audaz experimentación. No cabe duda de que las novelas Tantas veces Pedro, El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz y La vida exagerada de Martín Romaña constituyen sendas novedades en cuanto a su elaboración técnica, y si bien su realización cabal no nos parece perfectamente cumplida, los alcances artísticos son evidentes.

Veamos en cierto detalle la primera de esas tentativas. La lecture de La pasion según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro, y que nunca pudo negar a nadie produce, más que nada, una sensación de caos en el lector. Al inicio se sospecha haber incursionado en una obra caótica que los capítulos posteriores aclararán dando una clave para armonizarlo todo, pero con el avance de la "trama" se hace el caos aun más denso desembocando en un delirio estético total: Tantas veces Pedro es en sí una novela caótica. Y lo es intencionadamente: "...quise hacer una novela astuta, quise hacer una novela caótica, quise hacer una novela sobre un personaje absolutamente loco..." - confiesa Bryce Echenique en una entrevista.[1] De caos sí que ha habido en la nueva narrativa latinoamericana - pensemos en obras de Cortázar, Onetti, Elizondo -, pero casi siempre se trataba de un "desorden" aparente que pudiera ser descifrado y recreado en un mundo comprensible por el "lector cómplice". En el caso de Tantas veces Pedro, al contrario, el caos no cede, es de tal grado que llega a producir, al final, una sensación de vacuidad.

Según nuestra opinión, uno de los objetivos que persigue el autor con su obra "desordenada" - "... yo quise también hacer una novela de estructura caótica, desordenada"[2] - es justamente la representación artística de la vacuidad, más exactamente, de la inexistencia. Tantas veces Pedro es una novela de la inexistencia, del sentimiento de no ser: es una especie de furibundo horror vacui presentado por medios literarios.

Akadémiai Kiadó, Budapest

¿Cómo dar existencia estética a la inexistencia? - es la difícil pregunta a la cual nos respondio Bryce Echenique con los hallazgos técnicos de Tatas veces Pedro. Su experimentación tiene sus bemoles; a veces parece olvidar los resultados de sus coetáneos latinoamericanos y europeos, así como uno que otro medio suyo se maneja con exagerada reiteración. Con todo ello, las mejores soluciones del autor peruano merecen un análisis un tanto detallado, a saber, el concepto de héroe, el proceso de narrar, el uso y abuso del diálogo y de la oralidad.

La No Existente Dama

Macedonio Fernández había definido en los años 20 al personaje inexistente "cuya consistente fantasía es garantía de firme irrealidad",[3] bautizándolo NEC, es decir, No Existente Caballero. Alfredo Bryce Echenique creó, a su vez, una protagonista que cumple, con creces, con los requisitos del maestro argentino. En la "fugura" de Sophie se nos representa - para volver a utilizar la terminología de Macedonio - un elemento de la novela que cobra tanta irrealidad que, a pesar de ser la entidad central de la obra, deja de existir. No se trata de un anti-héroe, tampoco de un personaje de rasgos inverosímiles o - a la de Musil - sin cualidades; es una figura que aparece y desaparece, que pertenece a las esferas ficticias del más dudoso origen y que no se ve sino en múltiples desdoblamientos y traslaciones.

Sophie nace doblemente ficcionalizada: es otro personaje novelesco, Pedro Balbuena, quien le da vida al descubrir su retrato de adolescente en una revista. La "prueba" de su existencia se nos facilita, entonces, como una figura literaria, un confeso mitómano, quien recuerda, o más bien parece recordar en situaciones críticas aquella imagen publicitaria. La vaguedad del punto de partida se refuerza con unas referencias imprecisas al espacio y al tiempo: Pedro alude constantemente a un ficticio amor suyo "vivido" o sea, imaginado hace muchos años en su lejano país natal. En otras palabras, al inicio Sophie es el vago recuerdo de un amor nunca consumado de un joven soñador.

Su "existencia" tampoco se define en su futura vida novelesca: los planos y situaciones en los cuales aparece a lo largo de la obra son casi siempre intangibles. Surge ella cuando Pedro está delirando (p. 129),[4] está confuso (p. 191), cuando necesita de algún consejo o consuelo de "otro mundo" (p. 70); en un momento clave llegamos a saber que Sophie está en el

cielo (p. 99), y que, a lo mejor, sea una espía doble, o la hija del Papa o la heredera del Emperador de Etiopía (p. 182). Su comparecer siempre se ubica en una situación confusa, agitada, tumultuosa; o más exactamente, ella no se presenta por sí sola, actuando de tal o cual manera, sino surge como parte de una situación sin la cual simplemente no existe; y en lugar de actos suyos, tenemos sólo reacciones de los demás personajes ante su "presencia". La comunicación con Sophie es igualmete mediatizada: si bien Pedro - es decir, Petrus - le habla con cierta frecuencia, se trata evidentemente de monólogos solipsistas que merecen muy pocas y enigmáticas respuestas de parte de Sophie. En una oportunidad Pedro le envía "un telegrama mental" (p. 112) como si conocierea la opción inventada por Macedonio para guiar a NEC, a saber, poner avisos en los diarios...; Sophie, a su vez, le manda a Pedro "señales desde otros mundos" (p. 55).

Sophie, por consiguiente, es una No Existente Dama, o según lo dijera N. Jitrik, es un personaje hipotetizado.[5] Y lo es de tal grado que su no ser no se limita a su figura, sino llega a empapar de irrealidad a todos los demás, a toda la obra. ¿Cómo consigue entonces Bryce Echenique que cumpla ella - según hemos dicho - un rol central en la novela? Le atribuye un acto del cual depende la existencia del propio Balbuena, y con él, la de todo el mundo: Sophie mata a Pedro. Es decir, la figura hipotética dispone de la vida de su creador, y de esta manera tiene más importancia que Pedro. Esa lógica absurda produce un círculo vicioso: Sophie no existe sin Pedro, pero Pedro queda asesinado por Sophie; la doble inexistencia se debe a la figura de la No Existente Dama.

Bryce Echenique no se contenta, sin embargo, con ese procedimiento y recurre al conocido medio de la "grupalización".[6] Sophie se desdobla en numerosos alter-egos creando todo un sistema de relaciones secundarias. Ella nos parece una Idea platónica cuya realización cobra una forma distinta en cada unidad de la novela. Se llama Virginia, Claudine, Beatriz, Helga, Soledad, Clara, Julie, Pámela; es norteamericana, francesa, alemana, española, colombiana, inglesa, respectivamente. Cuando no "está" en Lima, se ubica en California, París o en Italia. La vida de esas jóvenes no es sino cierto fragmento del supuesto pasado de Sophie, revivido en nuevas circunstancias. Tal variedad se complica extremadamente por otros trucos del narrador: los dobles no sólo llegan a tener contactos entre sí - sin la presencia de su dueña -, sino ocurre a veces que una chica toma a la otra por Sophie (pp. 170-173); Pedro les habla simultáneamente, les cambia los nombres y hace referencias indistintamente a Sophie ideal y a

sus dobles de carne y hueso. Pedro naturalmente tiene sus propios desdoblamientos: Balbuena "fue tantas veces Pedro" cuantas chicas hay en la obra (su doble correspondiente a Sophie se llama Petrus); los demás personajes masculinos - el doctor Chumpitaz, el turco, Claude, etc. - encarnan sendas posibles vidas de San Pedro. Se duplica incluso el perro de Pedro (Malatesta, Alter Ego).

Esta vasta red de relaciones que implican infinitas variantes le permite al autor cambiar de planos con toda facilidad; y a través de los cambios Bryce Echenique refuerza el sentimiento de inseguridad en el lector, o según diría Julio Cortázar, el sentimento de "no estar del todo". Se nos lleva a un universo jerarquizado en el cual los movimientos bruscos de peldaño y peldaño hacen imposible encontrar un punto fijo. A través de los dobles, naturalmente, se despliega una buena cantidad de rasgos reales - Bryce Echenique nunca renunciaría a ellos -, mas el marco general los absorbe y convierte en inverosímiles. En última instancia, todos los caminos de todos los niveles nos llevan a Sophie, figura que nunca llega a existir de verdad: se nos escurre, esfuma tan pronto como pudiera llenarse de vida.

Pedro el Memorioso

A primera vista, el narrador-protagonista de Tantas veces Pedro peca de menos inexistencia que Sophie. Su voz es perceptible a lo largo de la novela, sus dobles son fáciles de identificar, su humor parece de la misma estirpe. Mas engaña la apariencia: Bryce Echenique, en realidad, se vale de una complejísima máquina narrativa. La base de sus medios se articula en un sutil mecanismo de recordar. Pedro Balbuena no cesa de evocar: se acuerda de Lima, su madre, sus amores, amigos, viajes, libros. Los recuerdos se fluyen, en gran parte, en la forma tradicional del monólogo interior; mas Bryce Echenique le da otras vueltas a la tuerca y explota toda la riqueza del recordar humano para matizar el proceso de narrar.

Siguiendo el ejemplo de Funes, Pedro Balbuena nunca llega a librarse de su pasado: no olvida, "nunca niega a nadie". Los recuerdos de un momento dado no se excluyen sino se acumulan. El efecto producido es una actitud de plena desconfianza de parte del lector: si en lugar de una secuencia de aconteceres rememorados, se le presenta variantes de igual validez, con razón le asaltan las dudas. Después, esos recuerdos saturados ya en el mundo de la irrealidad, sufren otra traslación: cobran sentido tan

sólo en referencia a Sophie; dado que ésta - como hemos visto - no deja de inexistir, todo lo relacionado a ella remonta un paso más hacia la vacuidad.

Bryce Echenique insiste, a la vez, en crear circunstancias particulares para las evocaciones de su narrador. Puede observarse que los recuerdos surgen casi siempre en una situación "loca", en pleno estado de embriaguez, en estados febriles o desesperados (ver págs. 39, 64-68), o como en un sueño (p. 64). Tal medioambiente crea inmediatamente un nivel en el cual dejan de prevalecer las leyes de verosimilitud: desaparece lo poco que se ha conservado de la linearidad, se anula toda causalidad y nos queda como el único punto firme el momento de recordar. El resultado es una narración discontinua, atemporal, exenta de motivación; un recuerdo que no se refiere a un motivo anterior, que no establece relaciones y que no remonta al pasado, deja de ser recuerdo.

Si los recuerdos no son recuerdos, el evocador nos engaña; y lo hace, además, abiertamente, con comentarios explícitos: confiesa ser un farsante (p. 20) a quien se le permite aprovechar cualquier medio para dislocar el supuesto proceso de recordar. Le reprochan de ser "una máquina loca de recordar" (p. 207), y efectivamente somos testigos de actitutes y comentarios histriónicos, si no escandalosos (pp. 39, 43-54, etc.). Después le acusan de ser mitómano (p. 183) quien "ha inventado... mil historias" (p. 213) de viajes nunca realizados, acusación que Pedro ni siquiera niega. Un paso más y el narrador - cuyos "recuerdos" nos parecían el único punto de apoyo en el proceso de narrar - renuncia a su identidad personal y se pone a hablar de sí mismo desde fuera, en tercera persona (pp. 150, 155, 164, 226), haciéndonos creer que no es el único narrador de la obra. Tal desdoblamiento autorreflexivo alcanza sus mejores momentos cuando uno de los Pedros se convierte en conocidas figuras literarias, entre ellas, en J.R. Ribeyro o en un narrador peruano, de nombre Alfredo Bryce Echenique.

Si los recuerdos del monólogo interior dejan de ser recuerdos, es forzoso que se anule también la temporalidad pretérita de las "mil historias inventadas" y que la sustituya el autor o por un futuro hipotético, o por un casi-presente. Bryce Echenique opta por éste, y de una manera sutil, esparce sus frases minadas en toda la extensión de Tantas veces Pedro. Llegamos a saber que la historia nunca acabará ("mis propias historias como que continúan siempre dándome menos impulsos y hasta empiezan de nuevo y terminan de nuevo", p. 65); que existe en "fragmentos, notas, y materiales trabajables y hasta trabajados" (p. 150); que, a lo mejor, es

una novela sobre una gran pasión, sobre Sophie (pp. 11 y 167), es decir, una obra escrita por Pedro Balbuena, etc. De este modo, el mecanismo de recordar se convierte en una máquina autorreflexiva que nos entrega el texto en el momento de su producción y con todos sus accesorios, fallas, redundancias. Es la novela que se está escribiendo y el supuesto narrador, San Pedro Balbuena, el Memorioso, resulta ser una serie de Pedros anclados definitivamente en el presente.

El observador se observa observando

Los procedimientos narrativos de más arriba podrían dar, en principio, como resultado una obra demasiado "hecha" con una buena dosis de formalidad o artificialidad. Aunque tal peligro no esté del todo eludido, le salva a Bryce Echenique el bien conocido "tonito" reconocible prácticamente en todas sus narraciones. El ambiente estilístico se construye con un ritmo ligerísimo, de gran flexibilidad lingüística y de mucho humor. Al andamiaje super-trabajado de la forma se le contrapone la constante burla que le permite al autor "arreglar la realidad".[7]

De entre los numerosos elementos constituyentes de dicha actitud, destacaremos tan sólo dos logros mayores de la técnica bryceiana. Según nuestro paracer, el primero de ellos se define en el dasarrollo sistemático de la posibilidades inherentes a la forma del diálogo. Entre las distintas variantes encontramos, naturalmente, diálogos, chispeantes de humor (p. 79, pp. 223-224), diálogos que tienden puentes entre espacios y tiempos my lejanos (pp. 156-157), otros que son en realidad monólogos solapados (p. 55), pláticas forzosamente realistas (p. 122), así como conversaciones celebrales (p. 79), rememoradas (p. 78), intercaladas (pp. 191-192), absurdas (pp. 64-67), para nombrar las más características. Las palmas se las lleva, sin duda, lo que llamaríamos el "diálogo loco": es la forma en la cual Bryce Echenique ha llegado a realizar varios objetivos a la vez y con mucho éxito. Se trate de "diálogos" de interlocutores múltiples del más variado origen, presentados casi siempre en situaciones quiméricas, de tal manera que los cambios de planos, personas y ambientes produzcan una confusión arrebatadora. Son como una vorágine que se lleva a lector sin posibilidades de escape; son como las enumeraciones caóticas barrocas: una vez entrada en ella, no hay manera de interrumpir el vertiginoso viaje.

Veamos un caso relativamente simple (pp. 76-78): el punto de partida

es una conversación entre Pedro y Virginia; de un momento a otro, es decir, sin interrupción alguna, se intercala un diálogo rememorado como tal, en el cual a Pedro le tildan de Ribeyro (Julio Ramón Ribeyro) mientras él interviene, en español, con unos enmochilados mexicanos y en inglés, con una gringa que fuma marihuana. Los cortes rápidos de tal "diálogo" producen un compuesto vivísimo para noquearnos con el desenlace inesperado de que ninguno de los diálogos es "real", pues Pedro pensaba decirlo todo a Sophie. Es decir, se trata de un diálogo en el cual el narrador se dirige a un ser ficticio, por ende, se acerca inmediatamente a la forma de un monólogo interior e irreal que después se desenvuelve en diálogos sumamente vivos y reales; su realidad prevalece sólo entre los paréntesis abiertos por las respectivas traslaciones. Hay, pues, toda una dialéctica que envuelve al lector en un sutil juego entre realidad e irrealidad, y entre personas íntegras y otras disueltas en confusos alter-egos.

Un caso más elaborado se da en las páginas 43-54 donde Bryce Echenique introduce formas y figuras que desembocan en un "diálogo loco" de verdad: el autor de Tantas veces Pedro se desdobla en Pedro, narrador de la obra, y ocurre que le llega una carta de Virginia, una de las dobles de Sophie. Pedro lee la carta en voz alta y después de cada fragmento recitado entabla un diálogo sobre lo leído con Malatesta, es decir, su perro. Esa situación, por sí sola absurda y ridícula, se complica más: el autor incluye citas en la carta, cambia los lugares aludidos y nos hace entender en las últimas frases que todo ha sido invención suya. Después, la capa más profunda del texto, como remate, lanza el elemento autorreflexivo que le permite al autor escrutinar a sus creaciones en el momento de la creación: entre Malatesta y el narrador se comenta la figura novelesca de Virginia, entre Virginia y Malatesta se pone en tela de juicio la existencia de Pedro. Se crea un fragmentarismo sistemático en el cual cada partícula narrativa cobra sentidos múltiples: el propio perro le acusa a Pedro que "Un párrafo, y más aún una frase, puede cambiar completamente de significado cuando se les saca de su contexto" (p. 44). Con este proceder - como en los demás casos, ver págs. 169-170, 218-222, - Bryce Echenique forja una unidad entre fondo y forma, produce una entidad narrative múltiple y autorreflexiva que trata, a nivel de contenido, justamente el tema "del observador que se observa observando".

El "diálogo loco" es portador también del dilema original del autor: su realidad es vibrante, múltiple, repleta de vida, mas llega a vaciarse tan pronto como se le pongan los paréntesis del mencionado marco narrativo.

Si un mundo, por rico que sea, depende enfáticamente de una voz monologante, será un mundo proyectado, por consiguiente, inexistente.

El otro elemento clave en el cual nos gustaría hacer hincapié se define por el término de "la oralidad". En las entevistas Bryce Echenique se refiere insistentemente a la necesidad de crear "un tono profundamente oral" que tome la literature "como una simple contación de historias".[8] Formalmente la solución más frecuente consiste en el uso predominante de la primera persona del singular. No se trata sólo de un "yo" tradicional con las respectivas funciones de narrar, sino - como hemos visto - la primera persona está presente latentemente incluso en los diálogos más tumultuosos: Bryce Echenique les añade un marco doble o triple que conlleva un yo que habla, recuerda o escribe. Lo más importante, sin embargo, se desarrolla a nivel del lenguaje de la novela: en la construcción de los estratos lingüísticos el autor de Tantas veces Pedro no cae en la fácil trampa de copiar el habla típica de sus protagonistas. No reproduce la manera de hablar peruana en el caso de Pedro, tampoco nos inunda el texto con mexicanismos cuando la trama se lo permitiría, ni aprovecha las frecuentes oportunidades de mostrarnos que algún personaje no es hispanohablante. Bryce Echenique crea un lenguaje "generalizado", claro con unos pocos matices peruanos, que a lo largo de la novela produce la impresión de ser un lenguaje vivo y real. Tal invención de un español oral inexistente se justifica no sólo por las intenciones estilísticas del autor, sino por su concepto de héroe también: sus dobles son en gran parte intercambiables, más exactamente - como vimos - todos participan del mismo personaje central ficticio, por consiguiente, su dependencia implica que haya un denominador común también a nivel de la lengua.

Si analizamos los diálogos de Tantas veces Pedro, salta a la vista que las frases son cortas, acertadas, de mucho humor, pero sus secuencias no se definen suficientemente: tal como aparecen, podrían figurar en otra obra, de otro autor, incluso en otro género. Se desplaza tanto a un lenguaje neutro, inexistente en términos sociográficos que, en última instancia, su sentido depende más de la situación en la cual se desarrollan que de los propios eslabones sintáctico-semánticos. Bryce Echenique "piensa" en situaciones - situaciones límite, de quimera, de locura[9] - y pone en ellas a sus personajes con sus respectivas manifestaciones sin individualización verbal. Tomemos el caso del perro Malatesta/Alter Ego. A nivel lingüístico, sus palabras son de la misma naturalidad del resto del texto; no sólo que son humanas, sino que están exentas de características indivi-

duales: habrían podido ser pronunciadas por cualquier figura, incluyendo al mismo narrador; el subyacente humor y las connotaciones de sus comentarios no se deben al hecho de que los formule un perro, sino a la situación que los incluye. (A esta regla se exceptúa sólo el doctor Chumpitaz quien sí que habla con todo el sabor del lenguaje limeño, pero su caso constituye la otra cara - rechazada por el protagonista - de la vida de Pedro Balbuena.)

El uso intencionado de un lenguaje oral sociográficamente neutro le lleva a Bryce Echenique a la altura de una dialéctica casi borgiana: el autor de Tantas veces Pedro escribe una novela "imposible" por barajar constantemente los contextos de la trama, de los personajes, de los planos espacio-temporales, mas crea su obra a través de un lenguaje tan generalizado que su definición es plenamente dependiente de los contextos. El juego resulta sutilísimo: el lenguaje aplicado es "inexistente" y se llena de existencia sólo por las situaciones novelescas, pero éstas, en otro nivel, quedan sistemáticamente dislocadas quitando toda base de existencia a la estructura verbal. Como se ve, se produce otro círculo vicioso en el centro del cual "yace" la inexistencia.

Realismo/irrealismo

Habiendo visto algunas respuestas a la pregunta inicial - ¿Cómo dar existencia a la inexistencia? -, es justo que volvamos al mismo planteamiento en busca de la motivación del proceso. Ante tanta inexistencia representada, surge una duda en el lector: seguirá, acaso, Bryce Echenique huellas borgianas al dibujarnos mundos irreales? En Avatares de la tortuga J. L. Borges define uno de los principios de su poética de la manera siguiente: "Admitamos lo que todos los idealistas admiten: el carácter alucinatorio del mundo. Hagamos lo que ningún idealismo ha hecho: busquemos irrealidades que confirman ese carácter."[10] Los medios que analizamos en el contexto de Tantas veces Pedro podrían crear universos alucinatorios, podrían llevarnos a territorios fuera de nuestra realidad, sea a espacios borgianos o a zonas de ciencia ficción.

Mas Bryce Echenique, a nuestro juicio, no renuncia, en ningún momento, a su tradicional realismo: la inexistencia en su múltiple representación en Tantas veces Pedro corresponde, de hecho, a un mundo inexistente, pero ése había existido en plena realidad, tan sólo lo perdió el protagonista, o sea, se trata de un mundo real que dejú de ser para una persona dada.

Pedro Balbuena no sueña con unos mundos viables sólo para una metafísica; tampoco siente el horror vacui de los existencialistas; no profesa una variante moderna de la fenomenología para poner entre paréntesis el mundo real: simplemente es un peruano que vive en París con excrusiones a California, México e Italia, y se seinte confuso, esfumado, desvaneciente. El proceso que vive es real del todo: sufre una especie de abandono vital de su ego limeño y el autor nos lo pinta tal como es. Bryce Echenique no simplifica, no sigue un "realismo a secas",[11] sino intenta abarcarlo en su totalidad y en su simultaneidad.

Ese realismo[12] de Bryce Echenique conlleva algunos méritos que le asignan un lugar muy destacado entre las figuras del llamado boom junior.

Primero, el autor de Tantas veces Pedro asimila toda una gama de recursos técnicos del boom (incluyendo los de los precursores), pero los usa sin renunciar a los medios "tradicionales". El mejor ejemplo se da en la figura del doctor Chumpitaz: es un personaje novelesco de molde antiguo, es un carácter en el mejor sentido de la palabra, actúa y habla idiosincráticamente; y además, siguiendo una técnica archiconocida, representa una posible contrapartida de Pedro: en contraste con éste, él sí que guarda su peruanidad en el corazón de Europa. Huelga decir que la figura de tal doctor no alcanza la importancia de la de Balbuena - su opción queda además descartada -, pero de todas maneras está ahí y con razón. Es que Bryce Echenique no exagera, en la mayoría de los casos, la experimentación técnica, no inventa por inventar como algunos herederos del boom, sino intenta llegar a un balance funcional.

Segundo, el autor peruano domina las técnicas narrativas de tal manera que, aparte de valerse de ellas para comunicar sus mensajes, las considera portadoras de valor simbólico. Los medios que analizamos más arriba son tratados todos así: el personaje novelesco está presente a lo largo de la obra, pero no cesa de vaciarse, de desdoblarse; la evocación de los recuerdos es constante, pero los recuerdos dejan de ser recuerdos; abundan los diálogos, pero se reducen a monólogos, etc. Es decir, Bryce Echenique crea una dialéctica bien fundada: no sólo formaliza las entidades del fondo, sino hace que varios núcleos formales ilustren, a su nivel, elementos de contenido.

Tercero, Bryce Echenique nos parece audaz no sólo en la aplicación de procedimientos novedosos y antiguos a la vez, sino en volver, a nivel de contenido, al realismo más tradicional: en las peripecias de Pedro Balbuena el autor quiere mostrarnos una actitud típicamente peruana. La

definió según sigue: "Yo creo, sigo creyendo, que los peruanos son maravillosos narradores orales y que son seres que reemplazan la realidad, realmente la reemplazan, por una nueva realidad verbal que transcurre después de los hechos."[13] No nos preguntemos ahora si la alteración post festam de los hechos por la palabra es una tradición exclusivamente peruana o no; lo relevante me parece que el autor de Tantas veces Pedro insista en representar algo típico, en atribuir a un proceso psíquico sumamente individualizado status nacional.

Creo que Alfredo Bryce Echenique ha creado en su nueva narrativa un realismo sumamente moderno que por ello no deja de ser tradicional.

Notas

[1] Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas, en Cuaderos Hispanoamericanos, No. 417, 1985, p. 69.

[2] Ibid.

[3] Los "elementos" de la novela, en N. Jitrik: La novela futura de Macedonio Fernández, Ed. Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1973, p. 88.

[4] Todas las citas se refieren a la edición de Cátedra, Madrid, 1981.

[5] El no existente caballero, Ed. Megápolis, Buenos Aires, 1975, p. 75.

[6] Ibid.

[7] Ver Confesiones..., p. 68.

[8] Jean-Marie Lemogodeuc: Entrevista con Alfredo Bryce Echenique, en Poligramas, Cali, 1982, No. 8, p. 83.

[9] Ibid., p. 89.

[10] Obras completas, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 258.

[11] Ver nota no. 8, p. 89.

[12] En un texto de 1985 Bryce Echenique habla de un 'costumbrismo de lo inacostumbrado', frase equivalente al 'realismo de la irrealidad' arriba citada. Ver Entrevista con Bryce Echenique por A. Bensoussan en Co*textes, No. 9, p. 65.

[13] Véase p. 68 de Confesiones...

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 187-225 (1991)

LECTURA LINEAL DE LA NOVELA "COMPADRE LOBO"

Hildegárd Márth

Budapest

Cuando el poder pasa bajo el dominio de la noche, muere todo en rededor de "Compadre Lobo"; deposita éste sobre la mesa de la taberna el último vaso, sus ojos se pierden en el vacío y ya no oye las voces que lo invitan "a volver" de la pandilla - Ratón Vaquero, Ganso, Grapa y Sarro -, y estará presente sólo físicamente mientras los compinches no le arrastren.

Lobo "anda lejos", pues la noche le abre la posibilidad de experimentar la proximidad de los "recuerdos" y de la "nada sin palabras', y de trabar contacto con el desconocimiento total de sí mismo:

> "... Lobo pretendía comunicarse con lo desconocido de él mismo, con los misterios que se oponían y dominaban éso que a veces era él y que con tanta facilidad se desgarraba, dolía o se extenuaba..." (pág. 13)

Para él, al término de las "horas diurnas" más adversas siempre llega el silencio unánime de la "noche", y cada puesta de sol trae consigo la promesa de que alguna vez pensando incluso sin pensamientos será capaz de sumirse en la "noche", y que esa "noche" acaso sea él mismo.

Se tiene la sensación de como si este grupo de amigos que parece tan ajeno a la captación del alma le respetara a Lobo ese "alejamiento" suyo completamente inexplicable para ellos, pero asegurándose de la implícita inquietud ven el resarcimiento del mañana en las atrevidas ocurrencias de Lobo, en los "buenos líos" que hayan de efecturase después.

Los compiches "ganan" su recompensa por las incomodidades de arrastrarle hasta casa, pero desde la primer página el lector se sentirá embaucado todavía a lo largo de muchas páginas y se impacientará leyendo todo ese inventario de maldades: los muchachos roban un pollo y lo despluman vivo, meten gatos en un saco para venderlos luego a 5 pesos cada uno, entran en líos con los huéspedes del Club France, y juegan al billar nada más que para disfrutar peleando con el taco. Cuentas impagas, descipción detallada de sus ropas a veces ensangrentadas y desgarradas, son partes que dejan frío al lector, si acaso no consiguen irritarlo.

Akadémiai Kiadó, Budapest

Estas fanfarronerías sin sentido constituyen parte importante (126) de los 187 detalles del capítulo 9 de la novela. Los capítulos que se estructuran a partir de estos "detalles" se corresponden recíprocamente sólo en tanto sean en todo momento idénticos sus personajes. Los "detalles" o quedan sin continuación o después de largas páginas se alude esporádicamente a ellos. Los sucesos descritos en estos trances se presentan ante el lector como factores incidentes y característicos de un destino humano, y con estas propiedades son, desde luego, determinantes. Estos "detalles" - que, como en la vida, son regulados por los caprichos del destino - instan a detenerse a los personajes de la novela. Por tanto, la forma de la novela es la reminiscencia, el recuerdo donde los hitos están marcados por los límites del capítulo 9; y los capítulos se desenvuelven de la guirnalda conformada por los ya citados 187 "detalles", diferenciados unos de ótros igualmente por la vía tipográfica.

Ya desde el primer capítulo el lector selecciona automáticamente - quizá por autodefensa -, puesto que el desfile de las noches de tertulia, la serie de peleas y las obscenas diabluras estudiantiles, situaciones que tanto en la forma como en el fondo se recuelven con dificiultad, elude abiertamente la continuidad - igual que los detalles que constituyen la vida cotidiana; la razón por la cual el lector no opte por dejar el libro estriba en la hazaña del escritor, quien incluso antes de llegar al límite de tolerancia en el lector interpolará una que otra frase obligándole a seguir atento. Bien podemos decir que son estos pensamientos los que soportan la novela, y conforme nos vamos acercando al final de la obra son más frecuentes, es decir, desde el punto del vista del lector son cada vez menos las lagunas. Mientras en los primeros capítulos podemos leer nada más que alguna oración así, tocando el final del libro - aunque sea caprichosa la proporción de aparición -, esa forma de modelar las reflexiones recuerda ya a veces el ensayo.

Al analizar la novela resulta útil sistematizar por separado algunos "capítulos", al menos si consideramos que conociendo el texto puede afirmarse que algunos "capítulos" cierran "algo" cada vez, y este "algo" es causa de los sucesos posteriores:

Capítulo 1:

El lector se entera de los brutales escándalos y diversiones monótonas de Lobo y sus amigos. Los muchachos cuando andan "tranquilos" matan el tiempo cantando y tocando guitarra en el patio de El Chivo Encantado, fonda de la abuela de Lobo, conocida como la de las "200 enaguas". La

abuela - a quien nunca nombra el escritor sino sólo por el calificativo citado - gobierna sola sus vidas; no es persona que se ande con miramientos; con ademanes decididos pone en la calle a los choferes beodos y a los parroquianos que no consumen. A lo largo de 50 ó 60 páginas ella es el único personaje de carne y hueso en la novela. La calma a veces es en tonces perturbada solamente por Amparo Carmen Teresa Yolanda - en lo sucesivo, ACTY; es la única mujer en el grupo, cuya presencia incita a la abuela a reiteradas escenas de escándalo. Odia a muerte a la muchacha, tiene celos por el nieto a quien ella cría sola.

Capítulo 2:

El "escritor" a quien tampoco llaman por su nombre los amigos es el mejor amigo de Lobo, y, a la vez, el narrador de la novela. Conocerá en el internado al "héroe" de la novela, y la historia la reconoceremos básicamente a partir de los recuerdos de éste último.

Contra la ruda disciplina que pesa repentinamente sobre ellos en el internado, Lobo se rebela con agresividad y el "escritor" fugándose dos veces. Los temores y ofensas infantiles y los "misterios" de la vida los arrastran y hacen converger. El "escritor", quien es criado por su padre y su tía, no entiende sino sólo entrevé el papel de esa mujer ajena en la vida de su progenitor, a quien descubre una mañana al abrirle la puerta inesperadamente. La escena no deja lugar a dudas y anima la imaginación adolescente. Esta vivencia la comparte aun más fresca con Lobo dándole explicaciones por los sollozos en que rompía por las noches, puesto que ahora ya se siente en el mundo como un extranjero en la noche animal:

> "... en ese mundo yo era un extranjero que estaba solo en la noche animal"... (pág. 47)

ACTY, quien asiste a la misma escuela que los muchachos, desperdicia todas sus ansias de ternura en la "voz" que nadie sino ella escucha a través de la valla de cemento: si puede, se acurruca al pie de la cerca del internado y afirma que la voz de hombre le habla solamente a ella; allí habrá estado pasando ya todo su tiempo libre cuando los profesores hacen llamar a su madre adoptiva para pedirle que hiciera volver a la cordura a la muchacha. Interesante poder del que disponen los adultos para ensombrecer la vida por todos lados:

> "... Es extraordinario el poder que tienen los adultos para ensombrecer la vida por todos lados, la facilidad con que pueden ser envidiosos y mezquinos, obtusos e intolerantes..." (pág. 49)

- piensa la muchacha. Para ACTY en adelante este espacio paradisíaco del patio deja entonces de "ser música disfrutable". Así que ACTY tratará de vivir "normalmente", o sea, como "se espera" de ella, pero en casa lo único que le espera es el arrullo de hermanastros que van llegando a menudo en una atmósfera de talco y olor a leche.

Entretanto, los muchachos ensucian totalmente los lavabos del internado, y el "escritor" graba entusiasta su primera "creación" en las embadurnadas paredes de las letrinas, obras que llama "Aventuras de la anemia flaca", cuyos epidodios semana a semana van apareciendo en la pared ante la mayor felicidad de los estudiantes.

"Vivíamos en el estado puro del vandalismo" - recuerda el escritor. La monotonía de la vida en el internado se rompe sólo con la visita de los padres: la madre de Lobo siempre aparece con un montón de plátanos verdes y con un peso. La ceremonia tampoco cambia: la madre hace buscar a Lobo por casi media tarde, y los condiscípulos por fin consiguen sacarle del lugar menos imaginado:

> "... Tirado en el pasto, viendo al universo expandirse, sintiéndolo comprimirse enloquecido en un solo pensamiento... Creíamos que estaba dormido y fantaseaba... Él me enseñó que la nube más anodina, fielmente contemplada, nos enfrenta a nuestros más secretos fantasmas..." (págs. 56-57)

El feliz encuentro viene seguido de los besos maternos, la entrega del regalo y su desairado recibimiento, y cuando Lobo está ya solo con el "escritor" junto a la fuente del jardín, Lobo siempre tira él dinero al agua, sin sacrificar ni un solo céntimo para sí:

> "... No habia cólera ni alienación en ese gesto, sólo se trataba de rechazar sus propiedades..." (pág. 63)

(Todo lo que sea dinero le perturba, igual que años después cuando lo vemos obligado a vender sus pinturas para vivir.) La fuente es también escenario del rito que durante las noches de invierno ellos ejecutan corriendo a meterse en el agua helada para empaparse, pues creen ciegamente que tal es la mejor manera de hacerse hombres.

Las tardes de fin de semana pasadas en El Chivo Encantado son apacibles. Lobo encuentra en las voces de los cantos y la guitarra todo lo que le es imposible de expresar con palabras:

"... Lo que esperaba de la vida no era expresable en palabras, pero los gritos agudos y desgarradores de los mariachis le estimulaban un ánimo salvaje..." (pág. 67)

- éstos son los instantes de la sorpresa del enemigo sin rostro. El "escritor" dice en sus palabras de recuerdo lo poco que sabe de Lobo: abierto y desesperado, desconfiado de las palabras, y desconfiado también de los mundos que entrecubren estas palabras.

En las páginas siguientes el lector, con unos renglones encajados allí aparentemente sin ninguna gravitación o con alguna oración que alude a antiguas creencias, recibe en sus manos una clave. Según la leyenda, el sétimo hijo nacido en una familia está condenado a "hechicera" si es mujer y, si es varón, se convertirá en "hombre lobo". Lobo lo sabía, él es sétimo hijo en la familia.

"... él era el último de siete hermanos. Así como la séptima hija está destinada a convertirse en hechicera nocturna, el séptimo hijo varón siempre es un hombre lobo.
Y él lo sabía..." (pág. 65)

Capítulo 3:

Junto a un vaso desbordante, Lobo, pronto a un nuevo éxtasis, empieza su descenso a la "noche profunda de su existencia":

"... Persigue con cautela la ignorancia infinita, ahogarse, envolverse en la noche. Con una sonrisa torcida se desliza por encima de la niebla y las gotas que exuda su dulce bebida y en la oscuridad impenetrable trata de fundirse con las sombras, de ser él mismo noche, hasta que todas las frases suenen estúpidas, todas las respuestas ilusorias y sólo el silencio sin sentido de la noche responda..." (pág. 81)

Desde el instante del "retorno" Lobo cambia como si en él no hubiera dejado ninguna huella el "largo camino": visita con aire de gamberro a todas sus amigas, luego con la mano en el bolsillo, silbando y brillándole en los ojos una juventud que se diría eterna, cual un monstruo exterminador y triunfal ("... como una encarnación personal del demonio de un monstruo feliz que negara y derribara los obstáculos..." (pág. 83) recorre las calles oscuras para que al fin inesperadamente y con asco pierda junto con su amigo la virginidad por 5 pesos en el catre de un antro hediondo. No mucho después de esta deprimente experiencia, aparece ACTY entre el olor a humo del "Java", coquetando como lolita a las miradas

hambrientas de detrás de las mesas; ACTY quiere responder a las expectativas de sus hermanastros, pues hasta ahora la habían considerado injustamente mujer de la calle; ahora siente que esta es la suerte que le corresponde y que debe asumir. Este carácter "distinto" de ACTY, indefenso y persistente, es suavizado por la indecorosa confesión amorosa del "escritor".

La serie de esos días que se funden y se viven al azar pierde su monotonía gracias al acarreo de Mapache "como cadáver", la colecta de dinero para los familiares, la indignación compasiva de la gente, y finalmente, por la carcajada contenida bajo el manto pero cada vez más incontrolable del "declarado cadáver". Después de la mataperrada descubierta, vuelven a la "casa de citas", al borde de la ciudad, para ahogar en tragos las "vivencias" amargas y desilusionantes allí conseguidas, y después de la pelea que ellos provocan - durante la cual, excepcionalmente, ellos llevan la peor parte - conocerán de por vida el sabor de la tierra y de la sangre derramada. El "escritor" siente entonces que en este mundo no existe nada por lo que valga la pena vivir, nada que pudiera tenerse por meta.

Capítulo 4.

Sentado tras el escriorio de su padre, el "escritor" mira pensativo el montón de postales de motivos mitológicos cubiertas con lámina de vidrio; se le ocurren otros tiempos cuando entre los cinco y quince años cuántas veces estuvieran aquí sentados con su padre, y como entonces ahora también domina su fantasía la desnudez de las diosas, y mientras entonces su mirada se avanturaba entusiasta sobre sus cuerpos, ahora le ayudan a remontar el vuelo de sus pensamientos hacia ACTY. En él se suspende todo menos el recuerdo inquietante, poco a poco parte con el torrente del proceso rememorativo sin comienzo ni fin, lo que le conduce a la incertidumbre del "será", sin siquiera echar raíces en el pasado tranquilo.

De modo entonces que ACTY se mantiene de principio a fin como el objeto y la meta de adorno a los ojos del "escritor", y en defensa del ella tolera en más de una oportunidad sin ni siquiera chistar los golpes recibidos por su causa.

Entretanto ACTY disfruta hasta el colmo, y después de cada cita amorosa se arrodilla para rezar, luego caerá en desesperación y romperá a llorar sinceramente porque todo el rosario de oraciones mecánicamente murmuradas no le trae ninguna vivencia ni "redención". Luego todo sigue como

antes: beben, se divierten, rompen y trituran, haciendo payasos de los demás, mientras persiguen la armonía y a sí mismos y, junto con ésto, las fiestas infinitas:

> "... Siempre la misma ausencia de armonía, la resaca de la violencia, el odio de los otros, la victoria definitiva de los otros como balanceando raras ocasiones de felicidad, de bebida, de risas... Y sin embargo queríamos la fuerza y no la enfermedad. Queríamos instaurar permanentes fiestas de los sentidos, carcajadas, recompensas sin límite, y rechazar de una vez para siempre noches de bruces contra el suelo e imploraciones en voz baja..." (pág. 148)

El único deseo de Lobo es imponerse sobre lo definitivo. Su rumbo, según el "escritor" no es sino la persecución vana de lo eterno montado en una estrella, mientras que en sus pupilas destella el diablo; pero los sueños desmenuzan sus deseos, pues siempre vuelve a la cordura y, junto a ella, el amanecer cuando la nostalgia de las horas diurnas hace uno y bellos los instantes de los años pasados, sin atender, o tal vez, sindarse cuenta de que su belleza se esconde tan sólo en su irrecuperabilidad.

Es de suponer que así y en este punto se cierran los años estudiantiles; verdad que Sainz se abstiene de circunscribir nada entre límites temporales en la novela; sin embargo, ésto creemos constatarlo, pues ya no se habla más de travesuras escolares ni de grandes "empresas" comunes, y es como se cada cual siguiera su propio camino y sólo entre Lobo, ACTY y el "escritor" se mantiene intacto el lazo de la suerte común.

Lobo se compromete por pan y cama con un titiritero, en lo que parece ser el primer paso responsable de su vida. El cuartucho recibido del titiritero representa para Lobo la fortaleza de la calma: allí puede sonar libremente con las noches oscurecidas por los grillos y murciélagos, con los ríos que arrastran sus ondas al mar para de allí jamás regresar, y con una preciosa mujer de vestido blanco. El titiritero, si acaso le toca la puerta, lo hace sólo para invitarlo a una reunión donde le hará conocer a Katuflin, pintor norteamericano. Lobo se compromete muy pronto con el pintor, del que recibe ya incluso salario con el cargo de ayudarle en la preparación de sus frescos.

Tal vez la juventud de Lobo sea lo que no le permite darse cuenta de que mientras anda improvisando con el pincel - incluso creyéndose ya artista -, en realidad es como alguien que estira la mano hasta el cielo a la vez que rueda una pelota, pero basta un tropiezo, la bola se le es-

capa, los deseos y los sueños se destruyen, "un viento frío le da en el alma, pero vuelve a empezar la vana persecución".

Entretanto el "escritor" no busca ya la tormentosa compañía del trago, prefiere sentarse detrás del gran escritorio, prefiere escribir pues entonces siente acariciar con sus palabras a ACTY.

Capítulo 5:

Ambos amigos - ahora ya sin compañía - se encuentran aun por las noches, y recuerdan entonces sus antiguas aventuras. Recorriendo la calle solitaria, tropiezan con "recuerdos" inquietantes, con "olvidos olvidados". Y mientras por encima de la parte mayor de la ciudad flota un sueño tranquilo, Lobo siente que sólo puede arrancar de sí bailando y cantando el éxtasis que le quema por dentro. Después de una noche así de tertulia y de alguna manera llorada por dentro será que dan en la calle con un enorme cajón repleto de Biblias. Después de defraudarse en un primer momento, deciden mandárselas al librero de la calle Hidalgo, con el añadido de alguna mentirilla, y con el dinero recibido buscan asegurar el éxito de la nueva noche. Ni ellos mismos saben lo fatal que seria esta presentación de mal gusto, principalmente en la vida del "escritor". El librero, cuyo nombre ni siquiera aparece en la novela, y quien se confiesa "ateo", bota a los muchachos con el cajón de Biblias, pero les da dinero suficiente para que puedan ir al cine, e incluso les queda para una botella de Bacardi.

El padre de Polo, el "viejo librero", es en su alma incluso más joven que los muchachos, y quizá sea ésta la causa para atraerlos como imán. "Me tienta como la luz" - confiesa el "escritor", entre los cuales se crea una amistad particularmente estrecha, y a su lado conocerá ideas jamás oídas:

> "... Todas las páginas que leemos vienen de fuera del silencio y entran en una nueva esfera de silencio. El silencio parece ser el gran proyecto. Y de ser así, las palabras son su delineación: por eso no encontramos ningún libro que cumpla nuestra vida... El silencio nos proyecta al infinito, o peor, nos enfrenta a un espejismo de infinito. Y si algo nos cumple, es la última palabra, es decir, la muerte, el silencio de la vida, ese momento en que adquirimos finalmente significación total... La muerte - deduce el viejo librero - es la vida del silencio..." (pág. 178)

El viejo opina que hay dos clases de silencio: un silencio "astuto" y ótro "fortificante". El "escritor" siente que ya ni siquiera tiene ganas de ir a las ruidosas tabernas, ni ver a los antiguos amigos; el

"silencio" para él deviene en una "palabra" interna tal que sería incapaz de vertérsela a los amigos. Al mismo tiempo, el "silencio" es un anhelo vedado hacia las palabras, trampolín de las reflexiones más excelentes. Tarde o temprano - según él - todo "silencio significativo" llega a los "labios de los millones de personas de palabra necia".

En el entorno del "escritor" - según sus experiencias ganadas - todos esperan la gratitud o admiración, y, eventualmente, la palabra consoladora; solamente el viejo librero no espera nada, de ahí su carácter sobrehumano. (El "escritor" pasa las mañanas en la Escuela Nacional Preparatoria, y las tardes con el viejo y con Polo.)

Mientras tanto, ACTY "sobreviviendo" a la nueva vigilancia de casa - el cautiverio de la terraza donde la tiene encerrada su madre - nuevamente vive su mundo, y con sus hermanos pueden recibir invitados. Su pasatiempo predilecto es jugar a la proyección de sombras. Sólo después de años conocerán que en el antiguo Egipto el "juego de sombras" significaba la "proyección de la conciencia", donde la "sombra" representa en el hombre la parte pasiva, la parte "feminina" reflectante, y que todas las demás sombras que puedan surgir en la vida son perversas, ambiguas y supliciadoras de los seres.

Entretanto el "escritor" ha dejado ya los pupitres de la Escuela Nacional Preparatoria y se casa con ACTY. Al comienzo la pasan en habitaciones de 6 pesos. Durante 4 años viven de manera que ACTY come en casa y hace de asistente en una escuela, mientras su marido trabaja en la redacción de un periódico y mintiendo ser el novio de una empleada de comedor apura las comidas hasta que el engaño se descubre, y para reparar sus mentiras pasa algunas noches con la muchacha. Pronto se mudan con ACTY al piso de la terraza sin baño, y van a banarse a la casa de Lobo. Cuatro años viven felices en un sin fín de noches amorosas.

Mientras tanto Lobo pasa las manas en la Escuela Superior de Arte Aplicado, y las tardes en la librería - aunque no tan a menudo como su amigo. La lectura es para Lobo una luz que vuelve a brillar en él y que no procede de este mundo. La simplicidad angustiante del léxico de Pedro Páramo le induce muchas veces a repasar una y otra vez el libra. Por detrás de los rasgos de Susana San Juan se perfila el rostro de ACTY. El viejo, y su hijo Polo, no sólo que enriquecen el alma de Lobo, sino de tiempo en tiempo le ayudan también con algún dinero; la deuda, que se va paulatinamente acumulando hasta el importe de 4 mil pesos, podrá pagarla Lobo sólo 12 meses después, o sea, cuando lo vemos ya como pintor consumado.

Lobo se muda de vivienda para compartir ótra con Farfonlas, empleado de la Escuela Superior, y con Gran Caruso, pintor al que conoce en las tertulias de Katuflin. Ahora Lobo hace réplicas en el museo, reproducciones de reliquias arqueológicas, y con lo que gana se permite un modo de vida más humano; al mismo tiempo, siente que pasando sus días entre los recuerdos procedentes de la era antes a Cristo entra en contacto con poderes inquietantes, es tocado por el "espíritu" de la creación, y con increíble rapidez hacen de él artista cuajado.

Capítulo 6:

Lobo vive conciente de su poder: entre sus manos la materia cobra vida, se diría ya que no copia sino crea; figuras nuevas empiezan a poblar su entorno: "nahuales" con ojos de lechuza, "guajolotes", "zancudos", palomas de tres picos. La modorra de la rutina o queda anulada o tal vez ni siquiera surja en él. En la vida de Lobo empieza una transformación maravillosa:

> "... transformaba su conflictivo presente y el ritmo mecánico de sus días en una suerte de música distinta, de impulso mágico y alegría otra..." (pág. 212)

Su esplador irradia a todos, pero mata en él al amor.

Con Farfonlas y Gran Caruso asisten juntos a un curso de dibujo, pero después de unas semanas de representación de figuras envían a Lobo al Museo de Antropología para que muestre allá sus dibujos a los peritos. La presentación es tan exitosa que de inmediato le proponen les ayude con la pintura de frescos a 12 pesos la hora. De esta manera los días de Lobo se hacen más cargados, ya que su tiempo lo pasa o en el taller de aprendizaje o en el Museo de Antropología, pero paralelamente no se olvida de los viejos amigos, y satisfecho por el nuevo empleo les invita. En esta tertulia - a la cual llega con retraso el "esritor" - entre ACTY y Lobo se enciende una pasión en que consumen a la vez a sí mismos y también recíprocamente. El baile hechizante de ACTY y el tacto artístico de Lobo; además de su permanente ardor sexual, que hasta aquí se había manifestado en la carnalidad barata de los placeres carnavalescos o bajo la euforia del vino con la secreta intención de acomodarse con más facilidad al silencio de la noche, ahora an ACTY cree descubrir verdadera fuente de placer. No es el retraso del "escritor" la causa para que entre su mejor amigo y su mujer arranque un capítulo que parece no llegar a su fin.

Entonces aquella noche en los reflejos nocturnos de los escaparates de la avenida Juárez se ve al matrimonio "pasear" con pasos cada vez más presurosos, y aun sin palabras saben que se han perdido para siempre. Entretanto Lobo ha conocido a Patricia, hija de un embajador; esta joven, no obstante su severa educación, con sus veinte años y aún virgen, le confiesa sin ambages a su reciente amigo que quisiera ser "puta". Bastante sorprendido, Lobo se enterará de lo dicho y tratando de ser objetivo quiere explicarle que por ella no pagarían más de 400 pesos, y que después de dos años estaría completamente envejecida.

En este capítulo Sainz se ocupa por vez primera de la profundidad en que enraiza la amistad de Lobo y el "escritor" ahora ya como adultos:

> "... Eran confidencias entre dos amigos sobrepuestos a un sinfín de prejuicios, despatarrados y atentos en la trastienda del Chivo Encantado... Lobo nunca estaba en el mismo plano que yo.Era otro y llegaba de otra parte, extraño a mí y a todo. ...Si me decía cosas lo hacía a través de la infinita distancia que lo separaba de mí, y sus palabras, precisamente, no hacían otra cosa que subrayar esa distancia.
> Esta es la paradoja de la amistad...
> Decía Oscar Wilde que el camino de las paradojas es el de la verdad..." (págs. 250-251)

Capítulo 7:

Un día ACTY visita a Lobo inesperadamente. Con esta visita, en la vida de ambos empieza una caída sin retorno, y en este rumbo perece en ellos irremediablemente la parte resonante de su yo, mas ésto ninguno de ellos lo sabe, Confiada y ciegamente creen que al hombre le queda siempre un escape. ACTY desea sinceramente que Lobo le jure que nunca se enamorará de ella para así tal vez evitar los yerros de la gente (o quizá las trampas de sus vidas privadas), los celos y las torturas que implican. Lobo protesta contra el juramento, pues para él el amor es un "espejo perfecto"; según Lobo hay solamente dos salidas: la del amor, o la del olvido. Si niegan el "olvido", la "traición" y la "indiferencia", no volverán más a la "noche" - enseña Lobo. ACTY no aprueba lo dicho; sus lágrimas le hacen sentirse a Lobo náufrago y a la vez culpable.

Luego el relato se hace corriente, pues se desenvuelve según las reglas del triángulo amoroso: ardorosos instantes de pasión, mentiras ingenuas, disputas amargas y remordimiento de conciencia, hasta que el "escritor" se encuentra un día con su esposa al lado de Lobo. Lobo quisiera la oportunidad de tratarlo todo sinceramente con su amigo, puesto que

"... Lobo quería ser fiel a algunos valores pero su cuerpo lo traicionaba... (pág. 274)

ACTY, como si no entendiera nada; en la reunión de Katuflin, donde cuenta también con Lobo, presenta los "rasgos" típicos de una "puta". Lobo no es capaz de aguantar el espectáculo y así otra vez "cae víctima" de ACTY. Al mismo tiempo, pinta cada vez con mejores ganas, pues piensa hasta más de cien veces que algunos años más tarde ACTY asistirá a exposiciones donde, por supuesto, serán los cuadros suyos los que más le gustarán a la muchacha, aunque ni como regalo ni por dienro le daría a nadie ninguna de sus obras.

Lobo decide romper definitivamente con ACTY; ésta sin saber, a qué atinar, enfurecida lo cuenta todo en casa y casi deleitándose mira el mudo dolor que con ello le causa a su esposo.

Capítulo 6:

El "escritor" se entera del engaño y también cómo pueden utilizarse las palabras para llegar a perder también su crédito. Sale corriendo de casa sin increparle nada, y sin quererlo busca y encuentra refugio en los "libros escogidos". El "viejo", su hijo Polo y El Grapa tratan de ayudarle a superar la crisis. El "escritor" siente ahora que el sufrimiento y la desesperación son los sentimientos por los cuales ama mucho a ACTY, y debido también a los cuales tampoco le quedan esperanzas de olvidarla alguna vez. Su estado de ánimo una y otra vez es representada por la pintura de la muerte; piensa que la muerte es también una de las formas de manifestación de la "fe", así que el suicidio vendría a ser el "hecho" de la fe.

El "viejo" opina que la vida hay que comenzarla siempre de nuevo, y que la suerte debe buscarse con paciencia. Desde ese día, el "escritor" reunirá todas sus fuerzas y "comenzará de nuevo" dándole la espalda al pasado; aunque en las fiestas de Katúflin se encuentra todavía con ACTY y pasan tres días juntos como en los días más bellos, con todo, saben que sus vidas se han divorciado para siempre.

ACTY, con el encanto de la "sirena" vuelve a trabar contacto con Lobo, a quien perturbará cada vez más en su trabajo artístico. Lobo alcanza sonados éxitos en este terreno, si bien más y más sueña con llevar al lienzo solamente "flores" y "mariposas"; no obstante deciden que Lobo represente en los EE.UU. a la generación de pintores jóvenes venezolanos, a pesar de que Lobo no quiere negar su yo mejicano.

Reaparece la hija del embajador, Patricia, y va acercándose a Lobo como si no quisiera apartarse de él jamás. Después de poseerla, la primera relación en la vida de Patricia, viajan a Cuernavaca y a Acapulco. El plan de Lobo es multiplicar en el casino la plata que lleva la muchacha y luego hacerla escapar. Mientras Lobo pone la siguiente apuesta, a una señal de Patricia capturan a Lobo y lo llevan preso. Algunas semanas en la celda inducen al pintor a recorrer dentro de sí mismo un "camino" muy largo en los contados metros cuadrados de su encierro. (Lástima que Sainz no aporte mayores "descripciones de viaje" sobre estas pocas semanas.)

Capítulo 9:

Todos los "detalles" del último capítulo empiezan con la frase estereotipada "No sabíamos que...", y luego vienen los sucesos que refieren ya exclusivamente la vida de Lobo desde su salida de la cárcel hasta la celebración de su primera exposición independiente.

Lobo se dirige a la Casa de la Paz para dedicarse esta vez al quehacer teatral. (No sabemos exactamente de qué clase de trabajo se trate; la impresión es de como si tuviera que ir allá para ver una exposición montada en el pórtico.) Tiene la esperanza de que en un futuro cercano él también podrá exponer sus obras. En su imaginación ve muchos cuadros listos para que al influjo del alcohol y las mujeres cobran vida en el lienzo. A veces cuando pierde su tiempo en los vestíbulos oficiales con el fin de conseguir los diferentes permisos para su futura exposición, se le hace allí borroso el rostro de Patricia, los caprichos y expectativa persistente de ACTY, la visión de las apasionantes noches pasadas con ésta última; luego de golpe todo se desintegra y vuelve a enredarse en forma cada vez más vana en las solicitudes presentadas hasta el aburrimiento, en la conducta tonta o la apatía solamente disimulada de los empleados.

Los demás "no sabían que" entre Lobo y el viejo se había entretejido una amistad muy profunda; una vez Polo y su padre le piden un cuadro para llevarlo a una subasta y con el dinero adquirido ayudar económicamente a los estudiantes huelguistas. Lobo se niega a satisfacer lo pedido, pero a la vez siente mucha vergüenza; al mismo tiempo, comparte sus dudas con Polo, no sabe si es de veras pintor. Polo, con tono suave, le explica el contacto místico entre la "pintura" y el "silencio":

> "... Porque la pintura es un nexo misterioso entre el silencio y nosotros. La pintura sale del silencio y vuelve a él para volver a salir del silencio como estimuladora de palabras. Si pintamos, la pintura sale del silencio intraducible y entra en el silencio de

> quien está mirando para fermentar palabras nuevas, distintas de las nuestras, y al igual que las nuestras, expresivas o insignificantes o representativas de un silencio o inexpresable e irrepresentable y por lo mismo siempre fermentador..." (pág. 346)

Entretanto Lobo siente tener restringida su vida entera entre los marcos señalados por el lienzo; en todos sus cuadros figuran su pasado y su presente, y las pinturas no obstante se contraponen a su propia vida. El crítico Antonio Rodríguez ve los cuadros de Lobo y basado en ellos lo tiene por verdadero descubrimiento; lo cree capaz de cambiar la fisonomía de toda la pintura mejicana.

Un día, el "consumado artista" acepta el amor masculino de Katuflin, y esta vivencia lo conduce pronto a una situación donde ni la bebida ni la "noche" despiertan en él la bien conocida sensación de gloria, pero con las caricias de Katuflin se le oscurece todo, y se va traduciendo en palabras y ganando conciencia en él la necesidad de acción.

A partir de ésto, Lobo cree aun más obsesionadamente haber nacido para el cumplimiento de un "deber místico".

Ante su puerta, ricos compradores se pasan uno a ótro la manija y saben por los chismes del vestíbulo que el propio pintor es también un vástago de los más distinguidos, a prueba de toda crítica, y además talentoso.

Los amigos de antaño no saben tampoco que cuando Lobo coge el pincel escucha entonces música; cuando lleva mágicamente al lienzo la transparencia de los tonos del arco iris las melodías empezadas reencarnan en su cuerpo tocándole el corazón y entonces desaparece de golpe la soledad de su cuartucho en el Puente de Alvarado; Lobo se purifica de los pecados, se aparta de él el pasado con toda su inmundicia torturante.

> "... La música guiaba su mano y lo limpiaba de culpas y disponía, con un impulso sin condiciones y una capacidad absoluta de entrega personal, a asumir el papel de pintor, a hacer suyos todos los problemas y toda su condición humana, concentrándose hasta el punto de aniquilar en sí mismo su nostalgia por Patricia, por los bares de la colona Guerrero, por los conflictos que representaban su querida Amparo Carmen Teresa Yolanda y las querellas con sus más borrachos amigos..." (pág. 361)

Fue así como Lobo vivió su segunda "juventud", y eso sus amigos ni lo sospechaban.

Lobo llega al cumplimiento de sus deseos, al día en que se inaugura

la exposición. El director Alvarez Acosta cuelga y descuelga los cuadros de Lobo según el bien conocido gusto de los críticos, pero la mañana de la apertura su autor los vuelve a disponer como lo había pensado originalmente. Al importante evento asisten los viejos amigos con sus mujeres embarazadas, y aparece también ACTY, linda y vulgar.

La concurrencia como si ni se diera cuenta de que la persona por la cual han venido, el celebrado, está allí de pie en la esquina de la sala, y ante sus ojos desfilan la serie de imágenes de la cárcel, los paseos sin fin, y la firme decisión de enfrentarse con el demonio del cuerpo:

> "... Quien se detiene, camina. No tenía ya necesidad de tiempo para llegar. Había llegado. No requería espacio para moverse: estaba en su sitio..." (pág. 364)

Los amigos se sientan en corro, con la bebida en la mano; a Katuflin se le ocurre tocar su pasado y el hecho de que pesaban sobre sus hombros nada menos que 15 años cuando consiguió que se publicara sobre él una noticia de unos renglones.

El día de la inauguración Lobo tiene la sensación de haber llegado cerca de la "plenitud", y su pasado deja que "se libere":

> "... No sabíamos que allí, detenido en el centro de la galería, Lobo sentía que caminaba maravillosamente. Allí detenido se movía, marchando a plenitud, dueño del tiempo y dueño de la historia..." (pág. 365)

Los conocidos llegan en largas filas, y viene también gente a la que jamás había visto; finalmente aparece un perro jadeando, va hasta el centro de la sala, comete lo suyo y sale corriendo.

Ellos, los amigos, "no sabían" que luego habría muchísimas mujeres en la trayectoria del artista, pero aquellas que habían sido hasta ese momento partícipes de su vida quemarían hasta el final su alma por dentro.

Mientras se celebra la apertura de la primera exposición de Lobo, afuera se junta una masa muda. Hay un silencio. Entonces nadie sabía que nada ni nadie más que el silencio puede decir las palabras más despiadadas. Este silencio pasó a ser la forma expresiva de los momentos más destacados de su vida intelectual constituyéndose en algo así como un aferrarse definitivamente a la posición tanto en el caso del Lobo "pintor" como el del "escritor". Este silencio anunció en ellos la necesidad de

de cambiar, y fue allí donde les golpeó por dentro conduciéndoles por el rumbo correcto; la orilla, tocada por Lobo y el "escritor", estaba ya tan lejos de las noches que todo lo devoraban o que querían posesionarse de todo, de las noches oscuras bajo el éxtasis del alcohol. En este silencio todos se encuentran, pues aquí el indiviudo ha perdido la "importancia' que tenía, liberándose, adoptando una "existencia sobre el silencio" que todo lo disuelve:

> "... No sabíamos que nuestros ojos eran ojos sólo porque veían... Excavaríamos en la memoria para beber el eco conmovido de nuestros silencios y vencer la soledad... (pág. 370)
> ... El silencio testimoniaba la necesidad de rebelión que latía en cada uno de nosotros, encauzándonos lejos del alcohol y la noche devoradora...
> En el silencio nos encontrábamos porque todo estaba dentro del silencio... (pág. 370)
> No sabíamos que el silencio iba a tomarnos de la mano..." (pág. 372)

La novela del "Silencio"

Anteriormente a la era histórica, cuando el mundo habitado por el hombre y los "dioses" es todavía "uno", nace el mito.

Para el hombre civilizado es ya inconcebible una felicidad arcaica que radique en la conciencia cósmica; y dentro de él todo tiene su propio signo y significado, pronto se opaca; desprendiéndose de la armonía ancestral, el hombre crea en su lugar la reflexión indagadora de la causa. El hombre mítico deviene en hombre racional y verdad que atrofiándose, pero, eso sí, para siempre, en su conciencia llevará consigo la añoranza por la Edad de Oro de ayer.

Según el Popol Vuh, la Biblia de los indios mesoamericanos, el día del nacimiento determina en la vida del hombre cuál es el animal llamado a ser su "nagual". (El significado de "nagual" en maya - "naualli en azteca" - es "espíritu protector animal" - "fuerza mágica" en azteca.)

Del protagonista de la novela, igual que en el caso del resto de personajes, conocemos tan sólo el apodo: "compadre Lobo". Lobo es el sétimo hijo en la familia, y ha nacido varón. "Si el sétimo hijo nacido en una familia es varón, será "hombre lobo", si nace mujer, "hechicera". Lobo lo sabía." (Se lee así en la novela.) Estas dos oraciones son la clave de la novela, por eso vale ocuparse también con más amplitud de ambas sentencias.

La mención "hombre lobo" es conocida en el ambiente cultural euro-

peo; al otro lado del Océano no lo cita la literatura especializada, aunque aún hoy día se trate de un concepto vivo en el lenguaje de la gente común y corriente.

"Transformarse en animal" según la mitología totémica de las leyendas indias, significa que de todo hombre vive también fuera y lejos de él mismo, en alguna parte, "un antepasado animal", tal vez una pareja en forma de planta, y sus vidas se aúnan para siempre (los "nahuales").

El "lobo", el "transformarse en lobo" aquí en Europa - hasta la Edad Media retrospectivamente - es en todo caso el símbolo de la voracidad y la fiereza, de los excesos sexuales.

En parte de las tribus, el niño nacido recibe varios nombres; un nombre de cariño o mote para el uso diario, y le añaden un nombre "mágico" que "necesitará" para entablar contacto con los ancestros; este último es controlado por el tabú.

En el caso de Lobo, ambos nombres han formado uno solo, y su significado verdadero puede conocerlo, además del autor, también el lector, en tanto sean correctas sus deducciones y recurra auxiliándose para adivinar el "secreto" al significado del número 7.

En las comunidades arcaicas, y especialmente en la cultura cristiana, el significado numerológico del 7 es la Creación.

Leyendo sobre los ritos y mitos de las tribus indias mesoamericanas, podemos sostener lo siguiente: las tradiciones aztecas conservan el lugar denominado "Chicomoztok", de origen nahua, cuyo significado es "siete cavernas"; alguna vez allí vivieron los dioses nacidos del tálamo de los dioses Ometecutli y Omecihuatl; al mismo tiempo, algunas tribus indias lo tienen, por su parte, como su punto de origen (los totonacas, por ejemplo).

Por el Popol Vuh sabemos que las tribus quiché agregaban también números a los días de la semana, y el día para el cual disponían el 7 lo consideraban adecuado para entrar en contacto con sus antepasados.

Al mismo tiempo, en la mitología totonaca el número 7 simboliza a los muertos, por eso en la vida diaria eluden este número y se valen de él sólo en ritos especiales, pues esta cifra tiene significado "sagrado".

Es esencialmente en esta última interpretación donde se manifiesta mejor la concepción del número 7 como un todo unido de la vida y la muerte: de entre los granos de maíz sembrados entre los marcos rituales siempre colocan siete en cada hoyo (la vida reanimada en la naturaleza); en el caso del niño nacido, en el rito de sacrificio y purificación, celebrado al octavo y no al sétimo día, sirven en porciones de siete en

los lados izquierdo y derecho de la mesa - para el espíritu de los muertos - la carne y la tortilla (vida naciente en relación con el hombre). En el rito funerario, las plañideras parten en dos veces siete y siete veces siete pedazos siete trozos de carne y siete tortillas. Junto al ataúd rocían sobre la tierra gotas de bebida propiciadora y otras 12 que significa el número de las madres diosas; luego viene la danza que consta de 7 veces 12 giros. Según su creencia, el espíritu de los antepasados retorna por siete días para la fiesta de Todos los Santos.

Podemos resumir lo dicho hasta aquí diciendo que en esta región del mundo el número 7 significa a la vez Vida (rito del maíz, rito de la iniciación de los niños), y Muerte (rito funerario), o sea, vida polarizada y reconocible para el hombre.

¿Cuáles son las implicaciones que a partir de los apuntado pueden servir para explicar la identidad de Lobo sin el riesgo de errar en la explicación?

Con respecto al nombre concedido, no cabe duda de que se trata de un apodo que, por una parte, viene inspirado por la creencia - el sétimo hijo nacido varón será "hombre lobo" - y, por ótra, alude al incontenible salvajismo de Lobo, a la violencia que su fuerza desata, a su ímpetu.

Si avanzamos un paso más, en el análisis del significado de "hombre lobo" - y aquí, no habiendo más, tomamos como base la interpretación europea - encontraremos que en el caso de Lobo el nombre es certero, puesto que el "hombre lobo" tiene también "doble vida" como nuestro héroe; verdad que mientras el primero se vuelve ladrón bajo el manto de la noche, Lobo es con la caída de la noche cuando aparentemente se aletarga, aunque en realidad se vuelve más bien más despierto; con todo, de él puede decirse que se apaciguan en su interior sus oscuros instintos que viven en el mundo material de las horas diurnas, y con la caída de la noche busca entablar contacto con los poderes desconocidos del cosmos para dar con respuesta a sus interrogantes. En este caso resulta sustancial el hecho de que como "hombre lobo" que es tenga dos vidas: una para las horas diurnas y ótra para las noches, negadoras éstas segundas de las primeras. Que por qué justamente por las noches se vuelve buscador de la "luz", como respuesta puede servirnos una sola explicación: la llegada del silencio, acompañante de la noche y tan a menudo anunciado durante la novela; porque únicamente en el "silencio" interno y externo es capaz de concebir la meditación, y en ésta así pueden formularse los borrosos perfiles del recuerdo de los tiempos más ancestrales.

Conociendo la totalidad de la novela, puede decirse - en cuanto pueda aceptarse el razonamiento hasta aquí seguido - que a Lobo no puede medírsele con el patrón de las cualidades típicas de un hombre común y corriente; a fin de que las ideas hasta ahora esbozadas ganen fundamentación, en adelante trataré de demostrar lo afirmado líneas arriba - apoyándome únicamente en las acciones y pensamientos de Lobo.

Al comienzo del recuerdo "del escritor" - ¡y no del autor! -, comienzo que coincide también con el arranque de la novela, Lobo es un ser profano en su yo diurno y sagrado en sus deseos nocturnos; al parecer, cualquiera de sus yoes puede vencer al ótro; pues su origen es también doble: es un cautivo del tiempo-espacio, pero igual encarna el pensamiento ancestral, y así se confunden en él los dos elementos de la mitología azteca, la Oscuridad y la Claridad, como el origen divino y terrenal en la sangre de los Titanes, o como los hilos visibles e invisibles del universo.

Las horas diurnas de Lobo son cerradas en el capítulo 1 por acciones diabólicas y repugnantes, entretanto en el éxtasis del alcohol no le toque nada del misterio, ni de lo que lo acompaña, el miedo que proviene de lo desconocido, la supeditación ante el hecho de verse solo y desconcertado:

> "... Realmente no veía nada, y es que la noche no era nada, ni siquiera un espejismo de los colores, la promesa o el final de la oscuridad, el anverso o el reverso de la luz. Entonces por qué contemplar la noche? Todo era insensible en ella, todo terminaba desvaneciéndose en ella... ¿Por qué perderse en la noche? Lobo pretendía comunicarse con lo desconocido de él mismo, con los misterios que se oponían y dominaban eso que a veces era él y que con tanta facilidad se desgarraba, dolía o se extenuaba..." (pág. 13)

> "... El escándalo de su verdad intestinal lo deslumbraba y poseía. Era su naturaleza coloidal, ese amasijo de huesos y heces, empapado en sangre, lo que lo arrastraba hacia lo turbio? ¿O eran secretas maquinaciones de la noche las que lo llevaban hacia la decandencia y el mal? (pág. 13) A través de los anuncios luminosos y el resplandor de la ciudad sucia, y sobre las frases indescifrables y el entrechocar de botellas de sus amigos, creía ver algunos planetas solitarios antes de desembocar en penumbras religiosas o en imágenes provocadoras y reconocer, desconcertado y vacío, que estaba cerca de la nada. Nada: ni oscuridad, ni recuerdos, ni planes, ni palabras... Nada..." (pág. 14)

Por mucho tiempo las noches no le deparan a Lobo sino el extravío del hombre ante las desviaciones en que se reparte el camino, la sen-

sación de la "nada" que enfrenta el equilibrista sin ningún apoyo, el peligro de precipitarse que implica asimismo la idea de la muerte. La idea de la "muerte", que aparece siempre en las "sumersiones" de Lobo, trae consigo la sensación de peligro del transcurrir dramatizado:

> "... Lobo veía las llamas danzantes y los rostros iluminados, rijosos, destemplados. Pensó que cuando los árboles estuvieran más altos que las casas, todos habrían muerto. Habrían muerto? No estaban muertos aun? Esas preguntas necesariamente falseaban lo que pretendía atraer el ámbito de las preguntas. Pero le gustaba dramatizar y saboreaba la idea de que todo lo que veía, alguna vez estaría muerto, definitivamente muerto. Muerto? Cuando trataba de pensar en ésto le invadía cierta desazón. En el espacio de ese miedo participaba y se unía a eso que le daba miedo. No sólo tenía miedo de pensar sino que él mismo era el miedo, es decir, la irrupción de lo que surge y se revela en el miedo. De manera que esos árboles y esas casas todavía estarían allí cuando él se deshiciera en intangible polvo..." (págs. 15-16)

La conciencia del muchacho "recuerda" sólo excepcionalmente por las noches, y las alboradas vuelven a traerle el poder aparente, y la confianza, con la tranquilidad superficial del hombre afirmado a la tierra con todas sus células.

En el capítulo 2 Lobo busca tanteando el sentido del silencio, como tantas veces lo hiciera en las páginas del libro. Ahora siente el "silencio" todavía como un medio en el cual encarnan el poder y la violencia:

> "... Lobo intuía que los lenguajes que hipnotizan, las amenazas, la violencia, el poder, pertenecen al silencio... Lo que esperaba de la vida no era expresable en palabras, pero los gritos agudos y desgarradores de los mariachis le estimulaban un ánimo salvaje..." (pág. 67)

Para él pertenecen a esta misma categoría las noches, en que se organizan la violencia y el miedo:

> "... Toda esa noche estuvimos entregados a las formas nocturnas que organizan la violencia y el miedo." (pág. 72)

y finalmente al alcohol que empuja también al éxtasis y, dentro de éste, al encuentro de las cosas verdaderas:

> "... Quería afirmarse en este mundo: alcohol, toda clase de excesos, éxtasis... Iniciar una avasalladora búsqueda de lo verdadero, desenmascarar a sus enemigos, transgredir todas las prohibiciones... - A ver... Dame el tono, Jesús María..." (pág. 66),

pero no atina a encontrar la palabra adecuada par expresar las verdades, y no le resta sino el grito desgarrador (véanse líneas arriba).

Lobo, juzgando rápidamente los años de juventud, procede al ordenamiento de la "esencia" de la noche, el silencio y el alcohol; y aunque sigue sin saber qué hacer con lo inexpresable, con lo inencasillable en palabras, pues ignora la palabra, piensa que el peligro puede alcanzarle sólo a partir del mundo de los adultos; pero siente dentro de si fuerza suficiente como para prepararse a su adultez con la lógica suya, con su lógica afirmada en tierra: con el "rito de iniciación" voluntariamente asumido y que define por sí las reglas de juego: piensan con el "escritor" que si desde su punto de vista consideran obligatorios los baños nocturnos en las fuentes y el ensimismamiento de temprano por la mañana, o simulando pobreza caminando descalzos hasta la escuela, con estas renuncias pueden defenderse contra los golpes de la futura adultez:

> "... De dónde sacábamos fuerzas para atravesar la noche? Llegábamos a una fuente que había en el jardín frente al salón de actos, y penetrábamos en el agua fría. Había llegado el tiempo de ser duros: era preciso transformarnos en hombres, fortalecernos para resistir el tiempo de la desdicha, para hacer frente, inconmovibles, a eventualidades catastróficas. Y para eso, abismarnos en nosotros mismos, ser blindados...¿ Respondería otra cosa a nuestro vértigo? Eran las doce de la noche o la una, nunca podíamos comprobarlo, y el agua estaba helada, era cruel e inhumana... (págs. 57-58)

Lobo supera la prueba de fuerza mencionada, y es posible que independientemente de ésto, en todo caso, motivado por causas más profundas y cruciales, renuncia a todo lo que pudiera comprometerlo a aceptar una calificación con el rasero aceptado por la sociedad civilizada, con el dinero o con el éxito: una vez que Lobo ha arrojado a la funete todos sus centavos recibidos como regalo, se vuelve semejante a sus antepasados mayas, quienes para que el Dios de la Lluvia les fuera propicio aportaban al "san cenote" con tesoros y sacrificios:

> "... El dinero sobrante lo cambió por moneditas y lo arrojó a la alberca... Siempre elegía entre el ascetismo y el juego, y jugar para él era una especie de renuncia. Renunciaba a la tranquilidad, a la seguridad, a sus recuerdos... La alberca se convertía en una extraña alcancía..." (págs. 61-62)

No pasaríamos de considerar todo ésto como una travesura estudiantil extravagante, a no suceder todo ello con incomparable perseverancia, igual que el rechazo - aún instintivo, pero irremediable en el capítulo 2 - del mundo de los hombres, que al término de la novela se constituye en conducta humana, un modo de comportamiento característico en Lobo, y como resultado del misterio de la "iniciación" deja su yo individual para acercarse al universal y procurar a todo costo cumplir con su cometido. El capítulo 3 es un salto significativo en la estructura de la novela: Lobo, en conciencia de su condición de "hombre lobo" y sabiéndose "ajeno", incluso también como cautivo de su ancestral curiosidad ya no es un extraviado, sino un trotamundos en la senda que trazan los demás capítulos de la novela; echando mano de sus propias posibilidades, empieza a recuperar el material de conocimientos tanto tiempo ya olvidados por el hombre civilizado que cada día se muestra más orgulloso de su sapiencia; como primer paso consigue realizar la "visión interior"; al comienzo (al inicio del camino) procede aún identificándose a sí mismo en los minutos de la "sumesión" con los poderes oscuros de la "noche":

> "... Persigue con cantela la ignorancia infinita, ahogarse, envolverse en la noche. Con una sonrisa torcida se desliza por encima de la niebla y las gotas que exuda su dulce bebida y en la oscuridad impenetrable trata de fundirse con las sombras, de ser él mismo noche, hasta que todas las respuestas ilusorias y sólo el silencio sin sentido de la noche responsa..." (pág. 81)

De estas "sumersiones" retorna Lobo aún no purificado, pero más enriquecido con pensamientos siempre nuevos y consistentes, y a través del "rito de iniciación", que en el capitulo 2 se manifiesta todavía primeramente en formalidades, llega al comienzo de la senda conscientemente buscada. las reacciones "diurnas" de su ser lo arrastran todavía más bien en dirección errada, pero las salidas de su ser humano constrenido en el tiempo-espacio de las "horas diurnas" le siguen provocando vértigo a la vez que robustecen el poder titánico del que es morada.

En el capítulo 3 todavía puede decirse de él que nada más que a veces se siente infinitamente fuerte, y entonces se imagina que el mundo de los adultos se asemeja a lo vivido por él en la "casa de citas"; como esta última experiencia le impactara profundamente, pierde su fe en el mundo adulto, y a la par se despide también de los años estudiantiles.

Si quisiéramos tipificar sucintamente el capítulo 4 desde el punto de vista de la estructura de la novela, podríamos decir que Lobo encuentra el camino que desde el primer capítulo de la obra buscaba instintiva-

mente; salvo el último capítulo, los demás son estaciones en el deambular del muchacho, las mismas que se enriquecen cada vez más y las tentaciones provocadas por las "horas diurnas" le quemarán cada vez menos por dentro. Lobo, desde el momento en que se muda a la casa del titiritero y empieza a trabajar, encontrará por primera vez en su vida la calma interior y escapará de los placeres de la noche. La senda encontrada representa para él el umbral de su pase a la adultez; desde este momento es una búsqueda incesante de lograr lo infinito, la creación de contacto con los antepasados.

El capítulo 4 también merece destacarse desde el punto de vista del lector, porque entre los sucesos diurnos, y en realidad insignificantes, en las líneas siguientes resultan obvios esos renglones que sin ningún antecedente nos trae la tercera clave para conocer a Lobo:

> "... Cada noche Lobo cree padecer una revelación, un sacudimiento que hace temblar los cimientos de su personalidad y lo lleva a reflejarse automáticamente en nociones extrañas. Es una especie de Quetzalcoatl, que cede y peca. Necesita sangre humana para asegurar el mantenimiento del equilibrio universal. Su propia sangre?... (pág. 139)

Quetzalcoatl, rey-sacerdote tolteca que reinó a fines del siglo XII, expulsado de su ciudad; según las fuentes, figura legendaria que con el paso de los siglos se confunde con la divinidad Quetzalcoatl, que para los indios mesoamericanos constituye uno de los tres dioses principales, señor de los elementos y del viento, venrado por el pueblo también como creador de los hombres.

En la iconografía quiché y azteca, es la "serpiente cubierta de plumas verdes", o sea, la "serpiente emplumada". En las creencias maya, quiché y azteca, sus "plumas" simbolizan el Firmamento, y la "serpiente", la Tierra; el significado de "serpiente emplumada" se sublima a los ojos de los antiguos en la Armonía eterna e indivisible entre el Cielo y la Tierra.

Conforme con lo dicho, la intención de G. Sainz no puede ser ótra que mencionando inesperadamente el nombre de Quetzalcoatl concite nuestra atención hacia el Hombre que está formándose ante nuestros ojos, hombre que llega al límite de la eternidad y del tiempo medible en horas, porque éste es el destino para él modelado y su llegada no puede dejar de cumplirse.

Lobo por una parte es dios, "una especie de Quetzalcoatl", por ótra, hombre, "que cede y peca". (Para Lobo se efectúan - en el capítulo 4 todavía sólo en perspectiva - el poder mágico y creador que lo hace a él radiante en sus obras, y con ello, eleva su ser a la semejanza con lo divino.)

Las "sumersiones" que vienen después ya no se parecen a las vividas hasta aquí:

> "... Escapa de las noches encerrándose en su cuarto, símbolo de la quietud, lugar de silencios solemnes y profundos donde es permitido soñar sin despertarse. Piensa en una noche en que del fondo emergerá la imagen de la muerte, esa señora blanca esperada, deseada, consoladora; piensa en noches llenas de grillos y murciélagos, en confundirse con los elementos de la naturaleza, en su propia existencia mezclada con el agua del río, discurriendo hacia el mar y perdiéndose allí, sin retorno..." (pág. 157)

Si accediendo a instigaciones del titiritero, Lobo va a parar en las tempestuosas fiestas de los viejos compinches, en adelante se sentirá ya solamente victima, o más bien "presa":

> "... Lobo también asiste a estas fiestas como presa..." (pág. 159)

En el capítulo 5 queda claro para Lobo y el "escritor" que la "noche" que se extiende sobre la ciudad trae consigo para la mayoría de la gente la calma, la paz de la ausencia, el olvido que recuerda a la muerte, frente a sus noches de parranda ruidosas y pletóricas de inquietud y pesadillas:

> "... Los otros encontraban el olvido e incluso la muerte en sus noches tranquilas y domiciliarias; nosotros nos enfrentábamos a una muerte que no estaba por ningún lado, al olvido que se olvidaba, a recuerdos sin reposo que se agitaban en la noche llena de ruidos..." (pág. 167)

En una de las noches amanecidas en común, cuando dan con el cajón de Biblias y pensando sacar partido de ellas se dirigen al viejo librero, ni ellos mismos saben lo decisivo que será dicho encuentro. El librero, el "anciano librero", quien también carece de nombre en la novela, igual que el "escritor", con sus ideas novedosas, con el ambiente hogareño de la tienda y dando a conocer el sabor de la lectura atrae como la luz a

los muchachos; en largas conversaciones o con oraciones amedias y coltadas de casualidad conocen el valor del silencio, y su ambigüedad:

> "... Todas las páginas que leemos vienen de fuera del silencio y entran en una nueva esfera de silencio. El silencio parece ser el gran proyecto. Y de ser así, las palabras son su delineación: por eso no encontramos ningún libro que cumpla nuestra vida... El silencio nos proyecta al infinito. Y si algo nos cumple, es la última palabra, es decir, la muerte, el silencio de la vida, ese momento en que adquirimos finalmente significación total... - La muerte - deduce el viejo librero - es la vida del silencio..." (pág. 178)

Además de la lectura y de su nueva amistad, Lobo dedica más y más tiempo a los recuerdos mayas que encuentra en las excavaciones, y de ellas hace réplicas. Los menudos dioses paganos y bailarinas a las que el muchacho les insuflará vida, lo recompensan con sus secretos y poderes:

> "... Falsificar una bailarina de Tlatilco, y al hacerla no sólo imitar la acción de quienes la hicieron, sino prolongar y restaurar las fuerzas creadoras que fundaron un día el mundo mesoamericano, es relevar a los dioses anteriores al Cristo sanguinolento, a si nos atreviésemos a ir un poco más lejos, crear, crecer, acrecentar y participar en los secretos que crearon las pirámides o del secreto de las pirámides que se crean a sí mismas en un juego de metamorfosis inclemente..." (pág. 209)

El nuevo tipo de "sabiduría" recientemente adquirida, además del "poder" sobre sí mismo y sobre los demás, le brinda también una paz relativa contra el mundo el mundo del cual en la última oración del capítulo 5 se manifiesta tan claramente:

> "... el mundo como estaba no era respirable..." (pág. 209)

El capítulo 6 constituye un nuevo giro en la composición de la novela. Lobo es dominado por su imaginación creativa, y los recuerdos prehispánicos que irradian acronología le inspiran a crear nuevos "nahuales". Para los medios días pasados en la habitación se ha detenido la maquinaria del tiempo, se hace invisible la aridez gastada de su cuarto alquilado dando lugar a la acronología santificada del contacto con los antepasados y radiante de eternidad:

> "... Se quedaba hasta tarde inventando figuras: nahuales con gestos feroces y ojos de búho, guajolotes, serpientes emplumadas, zancudos

> de agua y palomas de tres picos. La soledad del lugar y la presencia de tantas piezas prehispánicas, rotas y llenas de polvo, lo llevaban a pensar en la fragilidad y la grandeza de nuestros antepadasdos, fragilidad de su fragilidad... Mientras manipulaba la arcilla una nueva corriente de vida rompía la costra de la rutina y transformaba su conflictivo presente y el ritmo mecánico de sus días en una suerte de música distinta, de impulso mágico y alegría otra." (págs. 211-212)

¿Estamos siendo testigos del re-nacimiento de un mito vuelto a soñar en pleno siglo XX, o es que se trata de la experiencia en el plano temporal horizontal que recuerda el tiempo de los antiguos y por entonces tan usual, cuando los ayeres convivían con los sucesos del presente? Lo seguro es que Lobo cambia fundamentalmente, y las horas pasadas en vigilia las vive en la fiebre de la creación despierta, en alerta - en todo el sentido del término -, Lobo se convierte en mago. El Lobo que en el capítulo 3 aún cree que el mundo es su única presa, quien no sabe ni querer ni contenerse en sus lujurias, quien no reconoce la sabiduría ni la dignidad ocultas bajo la humildad, en el capítulo 5 llega al punto donde más bien adivina que sabe que la verdadera "presa" es en realidad él mismo; desde esta constatación, reuniendo todas sus fuerzas intentará escapar de la trampa.

Repasando los capítulos anteriores: mientras que Lobo se mantiene en la captación de la correlación "visible"-"invisible" (capítulo 1), y por eso según sus propias leyes empieza el "rito de iniciación" (capítulos 2 y 3), en los capítulos 4 y 5 aunque inconscientemente se enriquece su modo de ser, de él no cabe sino decir que es un sujeto pasivo de la sabiduría adquirida.

En el capítulo 6, cuando Lobo hace réplicas de las reliquias de la historia prehispánica, pronto lo tendremos creando ya figuras nuevas; nace en él la figura del Titán (=artista) creador, que penetra las cosas, que ve y experimenta no sólo místicamente, sino crea a la vez mágicamente

Lobo libera a los antiguos dioses de la traílla del tiempo, los hace visibles nuevamente y visibles para todos, modela en arcilla también a aquellos que no vencieron la erosión del tiempo, o que quizá nunca existieron, pero no obstante se les ve poblando los estantes de la habitación - como nahuales de un "irrespirable mundo del sigo XX" -, como dioses nuevos, en una forma nueva de manifestación, pero dotados de contenido ancestral.

Y mientras Lobo en el capítulo 6 dedica cada vez más tiempo a los

nuevos dioses, repentinamente aparece junto a él la sirena en la persona de ACTY. El altisonante nombre de Amparo Carmen Teresa Yolanda promete "protección", y este "refugio" aparente aprisiona con su fuerza encantadora al "titán" a lo largo de dos extensos capítulos (6 y 7), pues frente al poder divino de Lobo, "sucesor" de Quetzalcoatl, resulta de momento más fuerte su deseo mundano; en lo sucesivo desfilan ante el lector todas las argucias "terrenas" de la mujer eterna, artimanas con las cuales la sirena toma aparentemente el poder haciendo preso por cierto tiempo a nuestro héroe para poder dominarlo, aunque no se parece en nada a la "figura femenina de blanco" que a menudo reparece en los sueños de Lobo. ACTY en el papel de "sirena" exige completamente para sí el alma del "titán" y por eso éste la deja (Cap. 7), mientras Patricia en el capítulo 8 traiciona al hombre y al amigo aferrada a la tierra, o sea, todo lo que puede ser un valor entre el hombre y la mjuer; éste es el punto cuando el "titán" que debe correr también la suerte humana, va a dar ante un nuevo desviadero, y trata de mantener su equilibrio en el límite entre el "tiempo" y la "eternidad":

> "... Pero el pintor no coincidía ni con el mundo ni con la historia ni con el pasado ni con el futuro incierto y acechante. El pintor iba a quedarse alli, presente: llamado a caminar activamente en su celda, a recorrerse febrilmente en su interioridad, a mantenerse durante un tiempo en inestable equilibrio sobre el trampolín..." (pág. 338)

Aquí en el pensamiento que cierra el capítulo 8 vale la pena detenerse un instante para el trazado de un bosquejo. Este repaso se debe a que en la medida en que la interpretación de lo leído hasta aquí sea correcta, entonces el capítulo 9 es el que sigue a continuación de lo antes leído, y el presente análisis es uno - entre otras soluciones probables - de las aceptables:

Hombre que empieza a VER CLARO	Cap. 1: vislumbramiento de la relación entre "visible" e "invisible"
Hombre EXTRAVIADO	Cap. 2: - "silencio" = "violencia" + "poder" - "noche" = "violencia" + "miedo" - al "silencio" lleva el éxtasis del alcohol - no encuentra la PALABRA, sólo el GRITO - "rito de iniciación"

(la opción es igual considerando que se mantiene en el extravío sin ninguna meta, o encontrando una meta sigue su camino como "errante")

ERRANTE	Cap. 3: - consigue la "visión interior" - la "noche" es él mismo
	Cap. 4: - presto a covertirse en adulto - escape de la "noche" - sosiego encontrado donde el titiritero, sus sueños con la MUJER de blanco ("muerte"), el grillo, el río que desemboca en la mar - se identifica con Quetzalcoatl (medio hombre, medio dios, "titán")
	Cap. 5: - significado pleno del "silencio" (el librero) - la "muerte" = la "vida del silencio" - preparación de réplicas de museo
	Cap. 6: - en la creación rebasa el "umbral" - se transforma en "mago", crea nuevos "nahuales" - aparece la "sirena" (=ACTY)
	Cap. 7: - lucha "titán" (=LOBO) - "sirena" (=ACTY)
	Cap. 8: - lucha "hombre" (=LOBO) - "mujer" (=PATRICIA) - "confrontación" vivida en la cárcel
Hombre QUE LLEGA	Cap. 9: - "SILENCIO" - otro dominio - "HOMBRE" - ARTE - SILENCIO - "SILENCIO" = "PLENITUD" ("LUZ")

En el capítulo 9 el autor hace decir por boca del escritor todo lo que tiene que comunicar todavía al lector; verdad que este mensaje lo entiende el lector solamente si en los ocho capítulos precedentes da con los pilares de la novela. El ultimo capítulo viene a ser en realidad el resumen de la obra, como lo son los lienzos pintados por Lobo con respecto a su vida. Día a día Lobo confronta su vida, por eso es necesaria la "llegada", o la caída definitiva. Caída del joven que en los períodos del "extravío" o del "errar" ha saboreado las ofertas del mundo: el éxtasis del alcohol, y con ello, la "oscuridad", el "sufrimiento", y el amigo traicionado, y no le queda sino la satisfacción de "crear", ahora, en el minuto antes de atracar en el puerto, duda desesperadamente de su pintura, pero las palabras desnudas de Polo le ayudan a captar la verdadera revelación:

> "... Porque la pintura es un nexo misterioso entre el silencio y nosotros. La pintura sale del silencio y vuelve a él para volver a salir del silencio como estimuladora de palabras. Si pintamos, la pintura sale del silencio intraducible y entre en el silencio de quien está mirando para fermentar palabras nuevas, distintas de las nuestras, y al igual que las nuestras, expresivas o significantes o representativas de un silencio inexpresable e irrepresentable y por lo mismo siempre fermentador..."

Gracias a Polo, Lobo entiende que en realidad era el silencio lo que había estado buscando desde el comienzo - igual que millones de sus compañeros - en la noche, y en todas partes donde pensaba que podría encontrarse a sí mismo; entendió que el silencio deseado es otro dominio al cual conduce como puente invisible la pintura. Lobo deja de andar a la caza de su propia vida, se detiene porque sabe que entre el hombre y el silencio tiende un puente el arte. Y quien se detiene en realidad ha llegado, no necesita más del tiempo, ni del espacio, porque el silencio pertenece a la luz, donde desaparecen las interrogantes, pues ella es la plenitud:

> "... Quien se detiene, camina. No tenía ya necesidad de tiempo para llegar. Había llegado. No requería espacio para moverse: estaba en su sitio... Lobo sentía que caminaba maravillosamente. Allí detenido se movía, marchando a plenitud, dueño del tiempo y dueño de la historia..." (págs. 364-365)

Y en la inauguración de la tan ansiada exposición, nadie fuera del "escritor" siente que allí en la sala ha muerto el celebrado pintor para nacer de nuevo en un mundo donde puede vivirse el silencio, el "santo", el "santificado", el "misterio", difícilmente traducible en palabras, irradiable pero para todos accesible, el silencio locuaz, que da respuesta:

> "... de su silencio podía manar otro orden moral; que marchando así, en silencio, evocaba lo sagrado, misterioso, lo que está más allá del mundo... No sabíamos que el silencio iba a tomarnos de la mano..." (págs. 369 y 372)

Análisis del tiempo-espacio en la novela

La estructura tempo-espacial de la novela "Compadre Lobo" en realidad no demanda mayor explicación en tanto sea aceptable el análisis textologico esbozado en el primer capítulo.

Esta novela de Sainz sugiere las siguientes reflexiones: cuando el "hombre" nace físicamente trae consigo el "poder" que con la capacidad que existe en su "yo" puede hacer visible tanto en el espacio como en el tiempo. El "espacio" está dado, el "tiempo" es una posibilidad para que el hombre que existe físicamente pueda nacer por segunda vez; el comienzo de este "segundo nacimiento" puede fijarse en el momento que pasan los años infantiles, y se cierra con el encuentro del hombre a sí mismo, con

el reconocimiento de la misión de su ser humano. El "tiempo" está hecho a la medida del "yo", aunque se desconoce su duración; el "espacio" está dado para todos, si bien no está exento de los factores propiciadores y obstaculizantes. Este es el "umbral" que puede rebasar el hombre que ha dejado atrás la infancia, el "hombre que existe sólo físicamente", y en el curso de su "deambular", expuesto a numerosas trampas, puede hacerse capaz de que, recorriendo su camino de principio a fin, arribe al dominio del silencio, dominio común con todos aquellos que aquí llegan al final de su errar; en caso contrario, el "hombre" perderá para siempre el "segundo nacimiento" y su posibilidad, el "tiempo" no significará para él la caída, eventualmente, unos sobre otros, de los días.

En tiempos de los años que siguen al "nacimiento físico" arranca la historia de Lobo, el hombre que empieza a ver claro.

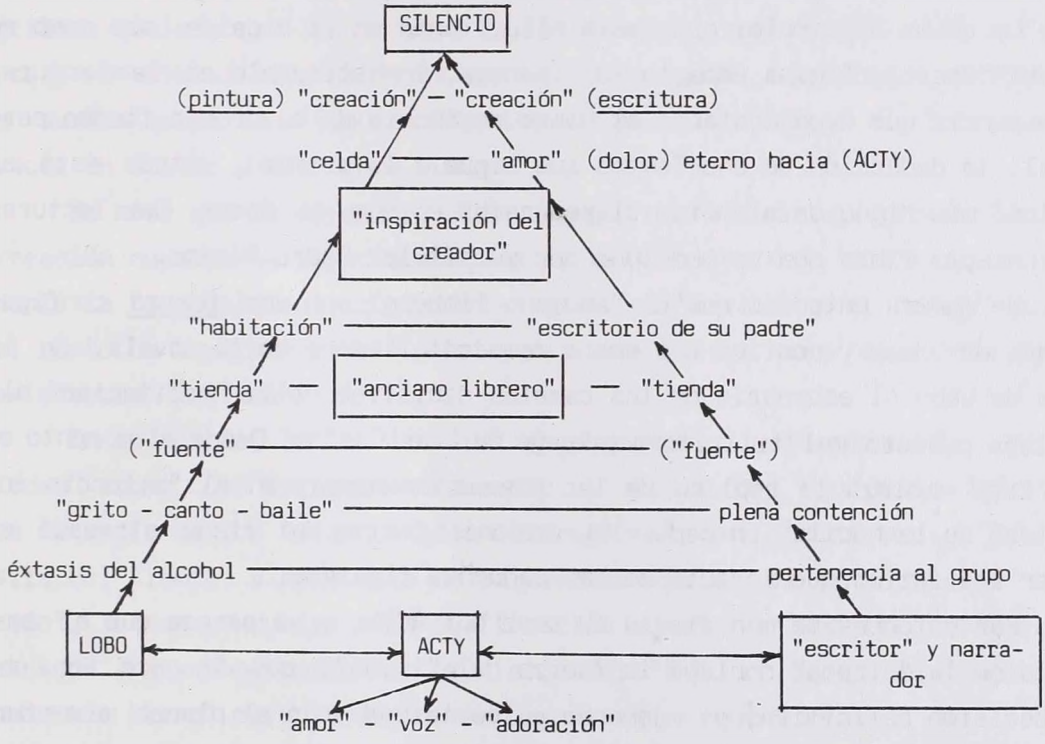
De lo arriba descrito se desprende claramente que el autor, quien tan remarcadamente hace de los dos tipos de compromisos del hombre el objeto de su novela, no podría exponer de otra manera su pensamiento sin recurrir al aprovechamiento de las posibilidades que ofrece la estructura "tiempo-espacio profanosagrado"; lo hace con tanto éxito que casi puede medirse en un diagrama en tanto desde el comienzo de la novela concede terreno cada vez mayor tomando de la experiencias profanas de los días cotidianos, la atmósfera re-sustancializdora de la acronología sagrada.

En el capítulo 1 Lobo solamente repara en la existencia de las correlaciones entre lo "visible" e "invisible"; en el capítulo 2 busca ya conscientemente la soledad que pone término a las horas diurnas anteriores, soledad en que lo rodea el silencio "interno-externo", y cuando vuelve a dar con la vivencia de la cual participa en cada uno de los días anteriores, como recapitulación de ésto estalla de él el "grito", ya que ignora la "palabra" en la cual vertería sus sensaciones recientemente vividas, y avanzando a tropezones y en muchos casos por cauces inciertos (al "silencio" conduce el éxtasis del alcohol, existe únicamente el "silencio" organizado con la "violencia" y con el "poder"), pero al comienzo del capítulo 3 nace en él el "errante", quien tiene ya una meta, y vive en él el deseo de recibir respuesta a sus preguntas, y volver a soñarse en el Edén de los antepasados.

Para los segundos que duran los "gritos" se aparta ya del tiempo y del espacio, y siguiendo el ordenamiento del autor en adelante las "sumersiones", más correctamente, los "tiempos de partida" son ya más extensos en la novela, por tanto, también las "liberaciones", aunque las

conductas aniquiladoras experimentadas en el mundo real aun así constituyen parte considerable de los capítulos. En el capítulo 4 inclusive Lobo anda todavía perdido en los vicios diurnos, pero por las noches se hace libre y adquiere la capacidad de la visión interior. Esta facultad se profundiza con increíble velocidad dentro de él, desde el capítulo 4 al 8; de acuerdo con ésto, se desprende cada vez en mayor extensión de los capítulos la parte donde el espacio profano de repente se rompe y hace posible el paso a lo sagrado.

Es aleccionador fijarse en cuáles son los "puntos de partida", resaltantes, tanto en la vida de Lobo como en la del resto de personajes ("escritor" y ACTY), puntos que permiten se cree en la novela la posibilidad de la "apertura hacia arriba", puesto que son éstos los "umbrales" rebasados los cuales cesa la continuidad del tiempo-espacio profano:



Teniendo presente la cronología de la novela, durante mucho tiempo en la vida de Lobo será el éxtasis del alcohol lo que le traiga la oportunidad en la cual pueda dejar tras sí su destructivo "yo", y en cada una de sus partidas, de su modo de ser arriba a otro modo de ser desconocido pero definitivamente nuevo, y vive en un nivel nuevo el panorama de los árboles, la ciudad, la vida quebrantada y la muerte que aparece. (pág. 15) En este período, en la excepcional ocasión de las horas diurnas, toma

parte en algo similar, y ésto se plantea en él bajo los gritos inconscientes, en los cantos y en sus bailes violentos.

El "rito de iniciación" que ocurre en la "fuente" - podríamos llamarlo también hierophania - es un ejemplo típico de la resustantivación que va contra las "horas diurnas", la misma que a falta de un "punto de referencia" sirve como defensa contra el mundo adulto que prevalecerá más tarde; en realidad no es un "punto de partida", sino su precondición vista desda la óptica suya.

Similar a la vivencia de la "fuente" es el diario deambular de ACTY hacia la pared del internado, donde solamente ella oye la voz misteriosa varonil; su vivencia no es de carácter existencial, pero sí no cabe duda de ser digna de una "sirena", quien de la cotidianidad de los días se eleva al éxtasis.

Ocupan lugar especial en el relato las enseñanzas del "viejo librero" y de su hijo Polo; gracias a ello, tanto en la vida de Lobo como en la del "escritor" gana espacio la vivencia, insustituible en la lectura, la vivencia que hace destacar al homre sacándolo de su propio tiempo personal, la deducción de enseñanzas que sigue a lo primero, y todo ésto es incluso más digno de atención si reparamos en que de todas las lecturas hay un solo libro que se menciona por su título: Pedro Páramo.

De manera entonces que el "anciano librero" es una fuerza configuradora de ideas y destino que opera como catalizador en la novela. En la vida de Lobo el escenario de los cambios decisivos es la "habitación" alquilada primero del titiritero y luego de Gran Caruso. Desde el momento en que Lobo empieza la réplica de las piezas de museo, en el "silencio interior" de la habitación cada día con más fuerza lo tiene atrapado el poder atavístico que irradia de las pequeñas figuras.

Por entonces se manifiesta su amor por ACTY, y ya parece que el encanto de la "sirena" doblega la fuerza del "titán", cuando nace en Lobo la decisión definitiva; el muchacho es perturbado por el placer a medias - perturbador ya también de su conciencia - del amor robado esporádicamente a su amigo, pero con el tiempo lo molestan más los minutos restados al goce de la creación; por eso Lobo vuelve a conquistar los pocos metros cuadrados donde se sintió cada vez más feliz, pues logró alcanzar el "placer mágico" hasta aquí desconocido, y entonces vence a sus deseos terrenales, o sea, se vence a sí mismo, y una vez que ha llegado al límite de la violencia, detiénese en el último minuto y rompe definitivamente con la "sirena": ahora orientando hacia sí su fuerza mágica crece por encima

de sí mismo y del molde de su persona plasma un hombre verdadero. En realidad, su "arte" creador que nace movido por la "musica que se difunde" en él constituye después el "punto de partida" verdadero en su vida, lo que le permite trabar contacto con el cosmos, o sea, acceder a la esfera del ser universal, y ésto en lo sucesivo queda como condición indispensable de su ser terrenal.

Y si al lector le entren dudas de que de veras esté descifrando las claves de Sainz, debe afianzarse obligadamente lo correcto de su lógica considerando a cabalidad los cuadros y figuras reproducidas de Lobo: sus lienzos están poblados por los minúsculos símbolos de la existencia humana modelada para el instante que vuelve a mirar desde lo acronológico; la abundancia de "mariposas" y "flores" pintadas hasta el hastío para los espectadores, las "serpientes emplumadas" que cobran vida en su mano, "palomas de tres picos" y "búhos", luego las noches con la "música de grillos que cierran los minutos de la creación, que van más allá del placer y son simbolizadoras de la sabiduría sosegada, noches que desembocan en sueños sobre la "figura femenina de blanco", sobre el "río que se vacía en el mar y que nunca vuelve".

De modo que la verdadera vivencia del umbral es la composición, la creación cuyo santo espacio cercado es la "habitación", donde es tan evidente la "posibilidad circulatoria" entre el "arriba" y el "abajo" que en el resto de capítulos del relato deja de servir como escenario de la existencia "profana".

En la novela, la "habitación" es escenario, y la creación "posibilidad" sobre cómo puede transformarse al amparo del "silencio interior" de la serie de los "días cotidianos profanos", en mirada proyectada más allá del tiempo, y para ésto no se precisa más que el goce de la "creación", lo que conducirá a la purificación cuando ya "cede la presión del pasado" y puede descubrirse la misión del "yo", es decir, el hombre "se hace más libre" para "poder nacer también por segunda vez".

Podríamos tildar de subjetivo al autor, si leyendo su novela no sintiéramos nada más que con eso de la posibilidad del "segundo nacimiento" o de la conversión en hombre verdadero el escritor recompensa únicamente a los servidores del arte; pero el capítulo 9 es una prueba de que Sainz explaya tanto el horizonte de su comuniación que allí cabe la entera humanidad, en tanto utilice su posibilidad, el tiempo, y a través de la "fuerza" creadora que en él habita llegue a una existencia más elevada, a la esfera del silencio donde, por un lado, captará la misión de su exis-

tencia humana, y, por ótro, aprenderá cómo crear días cotidianos sagrados tomando de la guirnalda de los días solitarios y aparentemente carentes de trascendencia:

> "... el misterio encarnaba. El silencio testimoniaba la necesidad de rebelión que latía en cada uno de nosotros, encauzándonos lejos del alcohol y la noche devoradora...
> En el silencio nos encontrábamos porque todo estaba dentro del silencio... (pág. 370)

Estructuración del diálogo en la novela

Desde el comienzo de la novela, todo sucede en interés de Lobo, y todo lo que fuera de eso en la novela empuje a culquiera a la acción no pasa de ser intención secundaria y de algún modo estará llamado a promover el desarrollo humano de Lobo; considerando la concepción del autor, ¿que podría ser mas importante si no que Lobo pueda nacer "por segunda vez?, que poco a poco se libere de su "yo individual?", es decir, que en proporción con sus posibilidades y su desarrollo interno que "se vacíe" a sí mismo para llegar a la existencia por encima del silencio, alcanzar la plenitud, o sea, la luz, donde ya desaparecen las interrogantes y no se precisa tampoco de respuestas.

La estructuracion del diálogo en la novela se amolda plenamente a la realización de la intención del autor; en consecuencia, de los 9 capítulos de la novela solamente en los dos primeros capítulos podemos hablar de la "estructuración del diálogo" en sentido tradicional, que desde el capítulo 3 continuamente pasa al monólogo de los "narradores ocasionales" ("escritor", "autor", "Viejo librero") para que en el último capítulo la novela se disuelva en una sola unidad estructural.

Qué sería más conveniente para la realizacion de la "novela del Silencio", si no la "organización discursiva meditativa"?

Siguiendo el camino de la comprensión del lector, el rol del "escritor" en la novela a menudo se le parece, al punto ya de confundirse, entonces es inseparable de la persona de Sainz; él es el único, o mejor, ellos son los únicos que conocen los pensamientos de Lobo, sus sentimientos, ya cuando incluso el propio Lobo no está claro consigo mismo. En el capítulo 1 podemos ser aún testigos del llamado diálogo regular, pues los pasatiempos ordinarios de los aburridos días de entresemana en que "de día" Lobo también participa, condensn en diálogos insustanciales; es curi-

oso que la ulterior voz del "escritor" aquí todavía no se distingue de la de sus compañeros, aunque el lector esta seguro de su presencia. La prueba de su asistencia es la descripción de las "noches" de Lobo: en parte ocurre en tercera persona de singular, y en parte, nos enteramos allí de cosas que esos amigos, asombrados mirando en rededor y que no llegan hasta el nivel de la comprension, de ninguna manera pueden saber, así que su intérprete puede ser únicamente el "escritor". (Sólo en el capítulo 9 toma conciencia el lector que en realidad ni por un solo minuto podría sincronizar con los acontecimientos, puesto que todo lo que ha leído es una "reminiscencia" de la historia de una conversión en persona.) Partiendo de esto, o el propio "autor" de la novela aparece ya en la primera página como "narrador" - puesto que en realidad el es el único que dispone de pleno poder sobre la orientación de los sucesos e impresiones -, o la dirección ya de antemano la deja en manos del "escritor". Del hecho de que el "escritor" con Lobo nunca entra en un diálogo que toque algún tema serio, aunque le conoce bien a el hasta sus mínimos sobresaltos, se desprende que las personas del "escritor" y del "autor" son una y la misma. Si el "autor" toma la palabra - como en las descripciones de la "noche" -, interpretando las conjeturas de Lobo, el "escritor" está presente sólo como mudo testigo; cuando el "escritor" como personaje de carne y hueso de la ficción lo cuenta, como el mejor amigo de Lobo, reflejando sus pensamientos vinculados a acciones del pasado con él relacionadas, en realidad tenemos tras él al "autor", a Sainz.

Resumiendo entonces: ya se va poniendo en claro que no vale la pena fijarse en los diálogos "verdaderos", traducirlos, que ocurren entre los amigos, pues su contenido es un torrente de palabras agresivas que llenan los días cotidianos; al mismo tiempo, vale mencionar que ya en el capítulo 1 empieza la "meditación" en tercera persona realizada por el "autor", quien se halla por encima de la historia de la novela, que lo sabe todo y que todo lo ve, inteligencia creadora y orientadora, el mago de la novela, quien también directamente aparece ante el lector en la figura del "escritor":

- pensó que...
- ¿todos habrían muerto?...
- ¿no estaban muertos aun?...
- le gustaba dramatizar...
- saboreaba la idea... (págs. 15-16)

En el capítulo 2, el "escritor" hace aun más patente su presencia, y asume con Lobo la comunidad de destino intelectivo y afectivo; en ocasiones así siempre usa la primera persona plural, dando en el lector la sensación de como si resumiera los diálogos efectuados entre los dos amigos pero desconocidos al lector.

- Toda esa noche estuvimos entregados a las formas nocturnas que organizan la violencia y el miedo... (pág. 72)
- ¿De donde sacabamos fuerzas para atravesar la noche?...
- Llegábamos a...
- Penetrábamos en...
- era preciso transformarnos en hombres...
- fortalacernos para resistir... (págs. 57-58)

Los dos narradores ("escritor"-"autor") son aceptados por el lector, e incluso se acostumbra y lo explica; lo atribuye a la "reminiscencia" pero sigue teniendo en evidencia que el "escritor" tiene la misma edad que Lobo, por eso es incapaz de deducir verdades filosóficas de vigencia general, además no consigue encontrar explicación en torno a cuál sea el secreto de que el "escritor" no le hace un solo reproche a Lobo con motivo de que este voluntaria o involuntariamente le priva para siempre de su esposa, de ACTY. Todo esto flota por encima de las cosas, de la alturada sabiduría, dejando completamente de lado los intereses propios, pone en tela de juicio si el "escritor" que está del lado de Lobo es personaje verdadero de la novela.

El capítulo 3 es un punto decisivo en la edificacion estructural de la novela, puesto que Lobo aquí y entonces es cuando se hace "caminante" en la vía que había emprendido como "extraviado"; examinando la composición del diálogo el único cambio es que crece considerablemente la extension de lo monólogos internos "escritor/autor" a raíz de hacerse más frecuentes las "sumersiones" concientes de Lobo, y su "visión interior" que lo supeditan cada vez más a la intención del narrador "autor-escritor" se realiza también "de día"; por lo tanto: estas circunstancias" en el sentido de que se defraude, fracase y vuelva a levantarse. De todo esto nosotros los lectores nos enteramos por las anotaciones de hechos y descripciones de estado de ánimo en tercera persona singular.

En el capítulo 4, cuando Lobo se hace semejante al dios Quetzalcoatl, y mantiene solo muy brevemente su condición de hombre, y en tales períodos intercambia palabras con el titiritero, eventualmente con los viejos amigos, porque gran parte de su tiempo lo absorbe la creación sin palabras. Todo esto lo sabemos del amigo que evoca sus recuerdos, por las pa-

labras del "escritor", quien con una exactitud digna del "autor" descubre la gran transformación por la que Lobo atraviesa:

- "Escapa de las noches..."
- "Piensa en una noche en que del fondo emergerá la imagen de la muerte..."
- "Lobo... asiste a estas fiestas como presa..." (págs. 157, 159)

Desde el punto de vista del análisis del diálogo, el capítulo mas significativo de la novela es el quinto. Aquí a raíz del hallazgo del cajón de Biblias aparece el "narrador de segundo nivel" (="anciano librero"), y, ademas, el círculo de los participantes en el diálogo aumenta con un nuevo personaje en la persona de Polo.

El primer intérprete verdadero del mensaje de Sainz es el "viejo librero", el apoyo mas importante el "autor", se deja oír cada vez que Sainz también pudiera hacerlo. El esta flotando por encima de los acontecimientos y de las diabluras desenfrenadas, y siempre en el último momento aparece en escena, cuando todo aún puede revertirse. En su estilo interrogativo pero siempre declarativo, como primer paso, mediante la afición a la lectura, crea o, mejor, propicia, que pueda nacer el milagro. Logra iniciar a los dos amigos en el secreto del silencio, y sin ser llamado pero, eso sí, consecuentemente, hace destellar la identidad entre la "última palabra" - la muerte - el silencio de la vida - la plenitud (vease pág. 178). En realidad, en este capítulo, a través de los monólogos del "viejo librero" el "autor" vuelve a descubrirse, y da por adelantado para los cuatro capítulos que restan de la novela el "modelo" según el cual es la única salida viable, puesto que lo que hasta aquí ha vivido o experimentado es asfixiantemente desesperante. ("El mundo como estaba no era respirable." Pág. 209.)

En el capítulo 5 Lobo va profundizando más y más en la creación; en esa proporción se agotan sus palabras dirigidas a quienes le rodean, se reducen sus "horas diurnas" en el sentido anterior, porque los minutos de la creación le traen el delirio de las "noches" de hasta entonces tomado en su buen sentido. El narrador "escritor/autor" llega a ser uno en este punto: "- y si nos atraviesemos a ir un poco más lejos, crear, crecer, acrecentar y participar en los secretos que crearon las pirámides o del secreto de las pirámides que se crean a sí mismas en un juego de metamorfosis inclemente..." (pág. 209). La formulación de pensamientos así en primera persona plural corresponde tanto al buen amigo "que recu-

erda" como al "autor" que crea, quien reavivando en Lobo las huellas de los antiguos ritos olvidados aparentemente mira hacia atras aunque en realidad mira hacia adelante, como apuntando hacia una salvación de principio.

Los capítulos 6 y 7, también el final del capítulo 8 pueden considerarse en el desarrollo de Lobo como dos suertes de caminos en la última seducción de Lobo con la aparición en escena de ACTY y Patricia. Ambas tratan de apartarlo del camino hacia el "re-nacimiento": ACTY exasperando su sensualidad, y Patricia raptándole el alma. En este capítulo adquieren nuevamente papel los "diálogos" tradicionales, entendibles para todos y que sirven nada mas que para arreglar las cosas delicadas e ingeniosas de la vida diaria. Al término del libro el lector tiene la impresión de que pronto la "palabra" dejará de ser medio de comunicación entre las personas, ya que su pronunciación carece de resultado, ni siquiera al punto de que el otro intuyera el sentido de lo a él dirigido. Los diálogos, mientras duran, no logran que ACTY entienda cuánto la quiere Lobo, sólo que no al costo de engañar a su amigo, pues espera mantener algo del valor que se da en llamar sinceridad o amistad; Lobo tampoco da en el blanco cuando en el ajetreo previo a la exposicion repite hasta la infinidad las frases de su presentación, porque los organizadores aun así no cesan de considerarle venezolano, y lo transquilizan con la oración estereotipada que en todos tiene buenos resultados, según la cual, seguro que "tendrá un gran éxito". Estos capítulos abundan en marchas en vacíos y deprimentes nacidos de las faltas de atención.

Resumiendo: ni sus más allegados, ni los extraños se fijan en la "palabra" pronunciada, sino tan solo en los hechos. Al final del capítulo 8 se extinguen las palabras de Lobo dirigibles a la gente, y en la celda recorre un camino tan largo parado en el mismo sitio que termina reparando en que en el silencio, capaz de descubrir las verdades mas crueles, sobran las palabras altisonantes, porque el silencio es la misma plenitud, la luz que todo lo ilumina; es decir: desaparece también de súbito e irreversiblemente la necesidad de la idea traducible en "palablas".

La estructuracion del capítulo 9 esta separada de los 8 anteriores por un límite bien definido. Todo el capítulo consta de oraciones subordinadas objetivas con largas series de complementos: "No sabíamos que..." Estas oraciones subordinadas abarcan resumiendo desde el punto de su contenido toda la novela, purificándola de las apariencias, haciendo decir por boca del "escritor" las verdades del "autor", sintetizando las

verdades de los "individuos", los llamados "personajes" en una sola gran verdad, y, no en última instancia, logrando que el "pueblo", el cual quedamente pero portando en su mudez esta grave verdad que se ve fluir en la calle, al término de la novela se constituya en "protagonista" en ese silencio que todo lo inunda.

Independientemente de toda intencion de análisis, el lector siente fuerte tentación por componer de nuevo la novela de Sainz, pero esta vez exluyendo de ella los diálogos que conducen a un callejón sin salida, y dejar las reflexiones de los "personajes" y de los "narradores" para que de esta manera aparezca claramente ante él el único modelo de conducta correcto según el "autor".

No obstante, si creemos que Sainz ha ordenado así su novela concientemente daremos con una sola explicación: el "autor" quería destacar el hecho de que ante el hombre del siglo XX ha pasado completamente al olvido la magia de la - palabra - aún digna de respeto ante los "antepasados", y para recuperarla no ve más que una sola posibilidad: oír la "palabra interior" que se expresa en el silencio. En este "silencio" surge nuevamente el pasado antiguo, así como la "meta" que brota solamente en él, la meta salvadora del individuo. Así se va llenando de contenido todo lo que cuenta el "viejo librero" del "silencio locuaz", pues es este el medio que es la única forma existencial para que "alguna vez nos cojamos mutuamente la mano".

El enigma de la construcción del diálogo en Sainz ya puede descifrarse a base de lo dicho: toda la sabiduría empírica de la vida entregada al "escritor" por el "viejo librero", es en realidad la agotadora lucha cuyo resultado es la transformación de Lobo. De esto se acuerda el "escritor", quien no es otro que el "autor" constantemente presente en la novela.

Notas

Todas las citas son de la edición.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 227-315 (1991)

EL CAMINO APARTE DE MANUEL PUIG

Katalin Kulin

Budapest

García Márquez dedica en sus obras poco espacio a la sociedad; Vargas Llosa, algo más, pero la proporción entre los aspectos individuales y sociales es más o menos similar. Tras la grave condena de Cien años de soledad, El otoño del patriarca augura un futuro pletórico de esperanzas trátese ya de Carpentier o del encuadre objetivo de Vargas Llosa donde lo real resulta más ficticio que la propia ficción y donde no cabe la esperanza. Esperanza y desesperanza aparecen en sus novelas supeditadas a la sociedad. Y lo mismo se detecta también, aunque de modo peculiar e indirectamente, en Rulfo.

En el sujeto se concentran en realidad los dos "rioplatenses", Onetti y Cortázar - apenas tocando la influencia ejercida por la sociedad en el individuo -, y procede también así el tercer hijo de esta región, el argentino Manuel Puig, representante ya de una nueva postura creativa. Esto no se debe tanto a las mejores condiciones sociales argentina y uruguaya - aunque hubo cuando se consideró al Uruguay la Suiza de América Latina -, sino más bien al hecho de que Buenos Aires (allí vivió también Onetti por mucho tiempo) tradicionalmente ha tenido sus ojos puestos en París, es decir, consideraba modelo a una cultura que durante este siglo - salvo pocos años - prácticamente no le concedería protagonismo literario a la sociedad.

Tanto Onetti como Cortázar toman consecuentemente sus figuras del mismo círculo. El primero, de entre los marginados; el segundo, de entre los intelectuales auto-marginados de la sociedad. Consideran secundario los rasgos característicos de sus personajes, lo que les conmueve es cómo responden a los retos de las situaciones dadas. A Puig le interesa el mundo interno de los personajes, pero en vano buscaremos allí psiquismo ni análisis psicológicos. Elige con predilección figuras cotidianas, personajes promedio o típicamente corrientes. De lo que piensan o sienten, se conoce de los pasajes de diarios, cartas, gestos y diálogos registrados sin ningún comentario, o de largos monológos interiores. Sus deseos o sus sueños casi nunca rebasan el mundo onírico de las

Akadémiai Kiadó, Budapest

historietas o de las películas de Hollywood. Reflejan fielmente sus convenciones o su concepción de la vida. El escritor toma las formas de expresión linguística de los giros y trivialidades de esta subcultura. La excusa que se encuentra frente a la falta de nivel de los textos es que este ya mundialmente famoso escritor trata sus asuntos con ironía. Aunque él - según sus declaraciones - rechaza esta suposición. Él mismo fue también asiduo visitante de los cines, y en él caló hondo el sentimentalismo barato de las películas y la lectura de historietas. Es un convencido de que esta suerte de fantasías le es típico al hombre. Si de vez en cuando se rasga este uniforme de deseos, resplandece - más significativa y auténticamente que nunca - la personalidad singular e irreproduciblemente única.

En su primera novela, La traición de Rita Hayworth, sigue de la infancia a la adolescencia la vida de algunos protagonistas, principalmente la de un muchacho vicioso del cine: Toto. Todavía como niño, cuando un día le lleva al cine su madre, a quien las películas la compensan por todo, por la riqueza emotiva que no puede recibir de su marido, un hombre con dificultades económicas, un hombre tranquilo y de sentido común. En su mundo de fantasías tiene acceso solamente Toto, ya que éste tampoco puede compenetrarse con ótros. Su único medio posible de comunicación, el lenguaje de las películas, no lo entienden los demás niños; ni podrían entenderlo, porque para su edad Toto anda muy desarrollado. Al mismo tiempo, el fantasioso mundo del celuloide incluso impide su desarrollo normal. Su imaginación nunca va más allá de las almibaradas escenas amorosas de las películas. No entiende la naturaleza real de las relaciones entre el hombre y la mujer. Hombres y mujeres le encantan por igual si cree descubrir en ellos las huellas de la belleza de sus estrellas favoritas. Si las películas o la identificación con la madre o una inclinación inherente fue lo que provocaría sus perturbaciones sexuales no podemos saberlo. El autor no hace más que mencionar el tema, pero no lo desarrolla; al término de la novela, Toto no ha pasado de la adolescencia. En las otras obras de Puig, el mundo interno de los personajes sigue estando constituido también por las películas, las historietas, la sexualidad y los trastornos comunicativos. La acción, el destino, son resultado de este mundo interno.

Boquitas pintadas amplia más este tema. En la búsqueda de pareja de los jóvenes protagonistas inciden por igual el amor, el deseo, el dinero, la ambición, el compromiso.

El escenario de ambas novelas es la pequeña ciudad. La acción de la épica latinoamericana que adquirió resonancia mundial en los años 60 y 70 tiene lugar generalmente en asentamientos pequeños, en aldeas o ciudades menores. Las obras de Vargas Llosa son la excepción. En sus novelas pueden encontrarse diferentes entornos desde las grandes ciudades hasta la selva, lo que encaja con su intención de ofrecer un cuadro conjunto de la sociedad. Aunque los protagonistas intelectuales de Cortázar viven también en grandes ciudades, el escenario concreto es una habitanción, una cafetería, una cabina de tren, es decir, como Rulfo, o como García Márquez o como Onetti, reduce la acción a un espacio estrecho. Acrecienta la intensidad de las obras, el contraste entre el escenario insignificante, representativo de lo particular, y la necesidad de la realización de lo humano universal.

En las novelas de Puig la pequeña ciudad no es mero escenario, sino actante y modelador de la mentalidad de sus moradores. El bajo nivel cultural, el pensamiento encauzado en las convenciones diarias, en suma, el efecto conjunto de las minúsculas posibilidades de vida, constituyen su fantasía estéril, así como también sus desilusiones. Hasta los propios Gladys y Leo, con su excepcional cultura y talento, del The Buenos Aires Affair, pasaron su infancia y juventud en un medio pequeño burgués, aunque como lo sugiere también el título - son gente de gran ciudad. El título sensacionalista y comercial conjuga con el argumento propio de las películas melodramáticas reducidas a pocas escenas. Ésto nada más que será completado o "certificado" con otros textos característicos de los libros de actas o de los currículos oficiales.

Por el estilo objetivo, nuestra impresión es que los gestos de los personajes, e incluso sus pensamientos y sentimientos son registrados también por un observador externo, incapaz de simpatía, lo cual, por supuesto, es absurdo. De conocimientos como éstos puede disponer solamente el autor, pero el narrador-autor no suele objetizar el mundo interior por más que se abstenga de particularizar. Puig recuenta al mismo tiempo lo visible y lo invisible - el vocablo descripción de ninguna manera destacaría el tono de los detalles -, y con ésto le hace creer a su lector que lo expuesto son los hechos de lo psíquico. Y lo hace así, además, con un modo de escribir objetivo emparentado con el behaviorismo, concepción que califica de imposible el conocimiento de los procesos psíquicos. Con el método de Robbe-Grillet sobre las almas: contradicción absurda, pero con todo Puig lo consigue. Las pocas y esporádicas oraciones en primeras

personas como si las escuchara solamente un desconocido que hablando en tercera persona observara los objetos del medio. En realidad es el propio personaje quien funde en un todo en su monólogo interior la realidad y las imágenes de la fantasía. Este lenguaje traducido principalmente en tercera persona y la sintaxis de oraciones con Yo en ella presentes coincide con los trastornos de identificación de una psíquis enferma. Gladys, después de unas relaciones más o menos largas, se queda sola y su insatisfacción deviene en grave neurosis. Convalesce al conocerse con el famoso esteta Leo. Ambos creen haber encontrado en el ótro a la pareja ideal. (Leo considera el tímido callar de Gladys como desinterés, y justamente por éso cree asegurado su propio atractivo.) Gladys le confiesa sus sentimientos y con ésto quedan disipadas las esperanzas de cada cual. Para estos dos personajes de mediana edad, la sexualidad - por sus inhibiciones - constituye un problema tan crucial como para los adolescentes: impide, imposibilita la comunicación y el establecimiento de relaciones. Como hemos visto, el tema es invariable, solamente la solución se ha hecho más inasible.

En las obras anteriores las películas despertaban ilusiones falsas, contaminaban el mundo interior y levantaban un muro entre individuo y mundo externo. En El beso de la mujer araña, la psíquis de los personajes provoca los giros fílmicos de la vida. La película convencional y la vida son inseparables: tal es la convicción inquebrantable de Puig. Sus personajes pueden formar concepto incluso sobre sí mismos nada más que mediante los giros huecos de los medios telecomunicativos. Comparado con el mensaje, este lenguaje es rudimentario, sin embargo Puig lo considera informativo, pues en sus obras los giros de la acción (la vida) son igualmente triviales. La profundidad que de trecho en trecho se deja sentir es una manifestación repentina del alma: como, por ejemplo, la visión de la madre: la enfermera que anuncia la muerte de su bebé, se acerca hacía su corazón con un puñal en la mano.

Cuesta decidir si acaso Puig crea descubrible al hombre auténtico solamente en estos raros resplandores o también en las fantasías que se mantienen al interior de lo convencional y que son selladas por tales resplandores.

En las tres primeras novelas, como si el énfasis recayera en las circunstancias que impiden el establecimiento de contacto. De El beso de la mujer araña es evidente que al autor no le importa poco la posibilidad de crear contactos. El joven intelectual comunista y el homosexual

de los suburbios y de mediana edad son encerrados en la misma celda. El joven luchaba por cambiar la sociedad y estudia marxismo hasta en la cárcel. El escritor es más que osado: en dos terceras partes de la novela nos hace leer puras historietas fílmicas cursis. El ótro, Molina, las va contando noche a noche. En su mayoría son historias enrevesadas, sucesos impactantes con preciosas mujeres y hombres varoniles y atractivos. Valentín se burla del sentimentalismo cursi y barato. Los compañeros de celda están divorciados uno del otro por sus concepciones de vida - a Molina no le interesa la política, sino solamente su madre y su amor imposible -, por sus inclinaciones sexuales y por su nivel cultural. Las autoridades quieren hacer hablar a Valentín dándole alimentos que le provocan dolorosos cólicos. La primera dosis la recibe casualmente Molina. A Valentín no le molestan sus quejidos. Pero cuando a él le toca, Molina le asiste con ternura femenina, y Valentín se avergüenza de su falta de solidaridad.

Con recursos sencillos y con apenas unas palabras, nos hace entender Puig el cambio operado en Valentín. Con una humildad más y más honda valora la bondad y entrega de un Molina susceptible a enternecerse con películas tontas. Valentín crece a la altura de Molina y no al revés. Su amor le permite colmar el deseo de Molina de verse abrazado por un hombre de veras - no homosexual. El milagro se realiza en la vida de Molina sólo por un par de días. Las autoridades lo ponen en libertad esperando que Molina, involuntariamente, les conduzca a los camaradas de Valentín. Éstos no caen en la trampa y cuando los policías rodean a Molina lo matan para que no puedan hacerle declarar.

La suerte de Valentín tampoco es más afortunada. Lo torturan, y luego en el hospital un enfermero aparentemente bondadoso mitiga sus dolores con morfina. Valentín siempre había temido de ésto: el movimiento rompería irremediablemente con un morfinómano. La novela es cerrado por su sueño bajo los efectos de la droga. Preguntas, respuestas, fragmentos de cine, retazos de recuerdo que aluden al interrogatorio, todo se funde en un único y prolongado monólogo.

Puig rellena la novela con lo cursi y lo cotidiano, de la conscien-cia convencional emerge sólo raramente el alma. Se da lo documental también en esta obra. Es por los partes policiales como sabemos lo sucedido con Molina, cómo murió después de haber dejado la cárcel. El enrevesado lenguaje del informe está en conmovedora contradicción con el amor de Molina: "el observado, contra el cual se sigue juicio, no obstante el

frío abrió a las 17 horas las ventanas y miró largo - como ayer - hacia el NE" ("hacia allá está la cárcel") y "no hacia la calle, sino hacia arriba". El escritor objetiva al propio Molina también, en los partes no figura su nombre. Presenta su amor por Valentín como un gesto vacío, puesto que el investigador no entiende ni califica su mirada dirigada hacia la cárcel.

Aquí prevalece también el método del contraste. Molina habla mucho, pues es él quien cuenta las películas a las que añade encendidos comentarios, llora y ríe junto con los personajes. En los instantes de felicidad le pide callar a Valentín y después de su separación el autor ya ni le da más posibilidad de hablar. En la plenitud de la felicidad y del dolor no cabe la palabra.

Como si para ambos protagonistas Puig hubiera escrito dos obras diferentes. Desde el punto de vista de Valentín, el monólogo dicho o pensado por el joven bajo el prolongado efecto de la morfina es casi la propia novela; todo lo ocurrido o dicho hasta allí no pasan de meros antecedentes, la información necesaria. Desde el punto de vista de la historia individual de Molina y Valentín, debemos llegar a una conclusión diametralmente opuesta. El minúsculo y un poco ridículo Molina se eleva, su vida se completa, y en ésto Valentín es solamente un instrumento. El tema verdadero de la novela puede ser, por supuesto, el desarrollo afectivo de Valentín, y en este caso será suya la palabra definitiva. Su monólogo donde recapitula todo lo aprendido de Molina, es la manifestación de la comprensión anímica realizada con incomparable plenitud.

Los textos en cursiva ya antes también nos han enterado qué es lo que se agita, colisiona y salta en ellos. Primero en el monólogo interior de Molina - está mal y Valentín no le hace caso. Ofendido se cuenta a sí mismo una película y entretanto estalla contra Valentín. Valentín también está enfermo cuando por primera vez aparecen textos en cursiva en su monólogo. Está medio fuera de sí; sus fragmentos de ideas no cuajan en oraciones. Y ésto se debe no sólo a su estado físico, sino también a su personalidad. Su marcada consciencia, su decidida racionalidad, no permiten aflorar a la superficie a sus sentimientos; por eso en esta alma descontrolada por la debilidad asoman sólo como expelidos la voluntad, el compañero escogido para la lucha política y el ansiado amor; la muchacha elegante y culta, la madre que asume las concepciones de la alta burguesía, y la intención de Valentín de cambiar la sociedad.

La película insertada en los monólogos, los fragmentos fílmicos,

aluden al conflicto básico de ambos protagonistas. La incongruencia interna y externa en la historia de la muchacha buena y fea ilustra la contradicción entre el alma femenina y el cuerpo masculino de Molina; mientras que en los recuerdos de Valentín surge la película cuyo protagonista, como él, niega su clase y se incorpora en la guerrilla. Su deseo de vivir, sus gustos y el amor arrastrarían a Valentín en otra dirección que su sentido de responsabilidad. Las facultades físicas de Molina le prescribirán un amor diferente del que anhela.

El resto de los breves fragmentos de monólogo interior se accionan por asociaciones. De la incierta identificación de las figuras que van emergiendo se forma poco a poco la imagen simbólica de ellos mismos y del ótro y las relaciones ya transformadas de los dos. Desaparece la cursiva en cuanto nace su nueva relación. Y reaparece solamente en el monólogo de Valentín que cierra la novela. El narrador - escritor conocedor de todo - se descubre bien disimuladamente en los fragmentos que no tienen forma oracional; el yo, la primera persona, nunca surge en ellos, no los forma la consciencia, son imágenes que surgen de la nada.

Puig explota las posibilidades provenientes del documento, la carta, el diálogo, el monólogo interior. Los trozos imaginados con sentido simbólico, la mezcla de los elementos de recuerdo y deseo, las visiones de semi-vigilia procedentes al sueño, las escenas vividas en el ensueño, la fusión de la conciencia que lucha y el sentimiento de la felicidad morfinómana efectúan en ricas variaciones el monólogo interior y transmiten lo acaecido en el alma.

El largo monólogo de Sangre de amor correspondido, es decir, de Josemar, el artesano venido a menos quien dejara como joven su aldea natal, es una rememoración de su juventud. El monólogo es aparentemente una respuesta a las preguntas de una persona no nombrada, de un amor de otros tiempos. Salvo las mujeres y hombres citados, casi todo es producto de la imaginación y fantasías de Josemar. Él mismo es un hombre triunfal, irresistible, un futbolista admirable. El ya cuarentón Josemar atribuye en su imaginación a su compañero de infancia negro - frente al cual se siente superior - su propia miseria y la vergüenza de su virilidad debilitada por el hambre. Es infundada también su ilusión de que su madre moriría antes de privarle a su hijo de techo, de la miserable cabaña. Por su madre enferma se consume el dinerito acumulado con amarga dificultad, y ella impidió que hiciera suyo su amor de juventud y que así pudiera obligarle al matrimonio. Todo con lo cual se adormece no llegó a ser nada. De su

madre se entera que la muchacha se casaba. No es cierta la imagen de sí mismo: la de un hombre duro, egoista y que recorre su propio camino. Al final de la novela habla la madre. Por sus palabras entendemos que las relaciones sexuales verdaderas e imaginadas de su hijo son pura pose de fingido machismo, un remedo de la convención social; Josemar en realidad es un hombre bueno, sacrificado y que sufre.

El epílogo reproduce a grandes rasgos los aspectos iniciales de la novela, el monólogo interior durante el largo viaje en autobús. Todo el cambio se reduce a que no hay lugar libre y así no puede verse a sí mismo en el vidrio de la ventana como antes. Según el testimonio del epílogo, Josemar seguirá escapando también en adelante a sus fantasías. La estructura es un círculo reincidente en sí mismo; esto también demuestra que no hay salida para él. El motivo del espejo - de lo que nos advierta su ausencia, el hecho de no poder verse en la ventana - vuelve a aludir a su rostro visto en el espejo del albergue obrero, el semblante que él confrontó con la realidad, aun cuando el deprimente espectáculo lo atribuyera a su amigo negro de antaño. Jamás quieres confrontarte con la realidad - le dice su esposa. Una observación correcta por cierto, pero el escritor quiere decir más. No hay correspondencia entre la conciencia de Josemar y su ser real. Ha absorbido los prejuicios y juicios de valor de la sociedad; su ideal, igual que el de los que le rodean, es el ser un futbolista de éxito, un irresistible rompe-corazones. Sus sentimientos no pueden formularse, pues no coinciden con las convenciones. Conoce solamente las palabras de su medio, como niño pequeño, piensa sobre sí en tercera persona singular. Eso es resultado no solamente de su bajo nivel cultural, sino también de la brecha entre su personalidad y su conciencia. De ahí que el responsable de su bajo origen, de su inconciencia y, en última instancia, de sus desafortunadas circunstancias, sea la sociedad. (Pero al escritor no le interesan las causas, sino la consecuencia.) Su limitada capacidad expresiva, sus giros incesantemente repetidos, su modo primitivo de estructurar oraciones corresponden a su destino hermético y rodeado con multiples barreras. Igual que el espacio - donde ocurre su monológo ¡y no el relato! -: un autobús, una cama, una cabaña.

Para el tema de una personalidad que no se entiende a sí misma y casi aislada de sí, Puig escoge niños, adolescentes, gente medio cultivada, personajes estancados en un bajo grado de conciencia.

Frente a ésto, las figuras de Maldición eterna son gente bien preparada y ni siquiera tienen problemas sexuales por ellos insuperables,

como es el caso de Leo y Gladys. Interlocutores: Ramírez, un anciano y enfermo latinoamericano, exdirigente sindical, y Larry, treintón norteamericano, exprofesor de Historia, quien cada semana lo pasea algunas horas en su coche de ruedas. Estos dos hombres estaban originalmente caracterizados por una responsabilidad social o, por lo menos, por una sensibilidad social. La vida de ambos quedó estancada. Ramírez por su trabajo sindical, y Larry por sus ambiciones pedagógicas, mellaron y destruyeron sus contactos afectivos. Sus extraños diálogos durante los cuales Ramírez inventa situaciones ficticias, roles que harían posible enfrentarse consigo mismo, jamás crean entre ellos lazos verdaderos, el objeto y sentido de toda conversación. A Larry se lo impide principalmente su capacidad de cariño, su egoismo a Ramírez, la amnesia. De esta amnesia le curarían los diálogos realizados en sueños o imaginaciones donde Larry - a diferencia de la realidad - es partícipe, comunicativo, mientras las situaciones en sí contienen más o menos simbólicamente la vivencia traumática del anciano.

Ambos hombres fracasan. Ninguno puede asumir sacrificio. Ramírez rompe las relaciones que recién venía formándose entre los dos; a Larry el egoísmo lo empuja con una ceguera casi incomprensible contra su propio interés, al frío rechazo a la solicitud del viejo.

Este egoismo infundadamente irracional manifiesta que el intelecto de Larry es esclavo de la irracional conducta obligada de su personalidad: el odio profundo que siente frente a sí mismo niega en él el salvavidas de la compasión frente al ótro. No cabe duda de que Ramírez se esfuerce más, pero a él también lo sujetan los hilos de sus expectativas. De ellos puede librarse sólo en estado de inconciencia.

El intelecto no ayuda en ninguno de ellos. Las raíces de la personalidad han ahondado mucho, para su descubrimiento no basta el discurso. Esta conclusión resulta más amarga si tenemos en cuenta que en esta novela la enunciación o la idea excepcionalmente aquí no están sujetadas por las estereotipias. El error no está en el discurso, ni siquiera en las estereotipias, puesto que éstas pueden ser no sólo escollos, sino también medios útiles. Según el sueño morfinómano de Valentín, por ejemplo, las historietas cursis de Molina le causaron profunda impresión.

Mientras la gran mayoría de los escritores contemporáneos apunta a crear mediante la re-creación de la palabra y del discours una realidad que no sea el mapa de la vida, sino más bien el lugar de la compensación, del ajuste o de la advertencia, Puig no se ocupa de la magia que genera

la palabra, en la actividad creativa no busca una solución para sí, el hilo de Ariadne que lo saque del laberinto de la sociedad y de la convivencia. Le interesa la personalidad. Ve bien que los giros más acostumbrados abren a veces una vía de acceso al secreto de la personalidad, aunque también en general el habla sirva para encubrirla. No comparte la esperanza (¿la ilusión?) de sus antecesores de que la palabra está por algún sitio, que puede descubrirse la palabra que lleva a la verdad oculta despejando el camino a cada cual y a nosotros mismos. No le interesan las dimensiones sociales y metafísicas, y, modestamente se pregunta tan sólo quién es la personalidad encubierta por tantas capas sin valor, entre otros, por los estratos de los medios de comunicación. Allí quiere detenerse y esperar el momento tan ocasional de la revelación de los secretos. El mensaje substancial de sus novelas no es sino la llegada o postergación de este momento. Todo lo demás sirve sólo para que con ellos nosotros también podamos echarle una mirada a la brecha o nos desengañemos si intuíamos en el maravilloso redoble del tambor de la fantasía el murmullo anunciador del terremoto.

Momentos de la narración, su función

En el discurso narrativo la narración desenvuelve dinámicamente los acontecimientos, mientras que la descripción, estática por naturaleza, detiene, suspende el relato; al mismo tiempo, puede caracterizar y descubrir al (los) personaje(s), y presentando sus propiedades interiores y exteriores, puede ofrecer también un pronóstico con respecto a la evolución de la acción.

En la novela tradicional aparecen ambas formas, pero en comparación con la acción es mínimo el número de páginas dedicadas a la descripción. En El beso de la mujer araña Molina refiere las películas tan detalladamente que se altera la proporción entre la descripción y la narración, que suele ser favorable al segundo. La narración sumaria al momento de la comunicación elige por lo regular el pasado, dado que informa sobre sucesos ya ocurridos. Los pretéritos debidamente seleccionados, el orden temporal de los eventos anteriores y posteriores, pueden determinarse mediante algunos adverbios. El sumario se caracteriza por la concentración en los sucesos sustanciales. Esto es así, desde luego, por el tiempo transcurrido entre la acción y la narración, tiempo que borra del recuerdo muchos detalles.

Molina se detiene mucho dando a conocer el medio de las películas. Con pormenorizada puntualidad describe el aspecto exterior de los personajes, su vestimenta. Su narración de presente se acomoda lógicamente a las descripciones sobrecargadas. Al mismo tiempo, actualiza y dota de validez y ejemplo para sí y para Valentín las situaciones donde presenta las figuras.

Su narración es entrecortada y a la vez llevada adelante, incitándola a ganar profundidad y a completarse, por las preguntas de su compañero de celda, participación que constata la actitud ambivalente de Valentín frente a estas películas. Valentín se ubica en el relato, ve ante sí el escenario. Por ejemplo: ¿No hay gente en el zoológico ese día? Aunque la misma pregunta revela que considera irreal la película, pues es improbable que en medio del ajetreo de los visitantes del zoológico haya semejante tensión entre la mujer y la pantera.

En más de una oportunidad las preguntas de Valentín provocan respuestas que atestiguan el sentimiento del narrador no basado en lo comunicado en la película. A la pregunta de si el nerviosismo de la pantera no lo causaría el olor de la mujer, Molina responde negativamente, porque - dice - el trozo de carne colocado cerca de la reja ahogaba todos los otros olores. Por supuesto, en la película no había tal declaración. Como se descubre también de este pequeño detalle, Molina no es que relate, sino más bien reconstituye la película. No dice lo que vio, sino lo que ahora está viendo. Esto es lo que principalmente motiva tanto el uso del presente como las descripciones desproporcionadamente extensas. Molina registra no sucesos pasados, sino expresa su contenido consciente actual. El interrogador y el contestante son simultáneos, no sólo formalmente y en su condición física. Destinatario y receptor viven a la vez lo enunciado que adquiere entonces forma.

Formalmente, la narración se realiza en el marco dialogado. Por ende, el tiempo textual medido en número de páginas se considerará en principio de la misma duración que el diálogo (en realidad, la lectura toma o puede tomar más tiempo) y su velocidad queda muy por debajo del sumario. La forma dialogada está exenta de la dificultad que implicaría el exceso de descripciones dentro del sumario, lo que desaceleraría la acostumbrada velocidad en la modalidad del sumario.

Los relatos reconstruidos, o, más correctamente, recreados, se desenvuelven en un lenguaje que casa con el nivel de los mundos fílmicos referidos, en un lenguaje melindroso, propio de las novelitas romantico-

nas. (Las intervenciones de Valentín cumplen la función de despertar en nosotros las dudas frente a este lenguaje.) El arquitecto pide la mano de Irene de la siguiente manera: "brinda por que esa noche un hombre muy enamorado se va a comprometer en matrimonio si su elegida lo acepta" (16). Mientras que Irene cada vez que el hombre le propone matrimonio reacciona diciendo que "lo quiere con toda el alma" (20). Luego le pedirá al hombre algún tiempo "para ser su esposa de verdad" (21).

El diálogo se presta no sólo para rebajar a su valor el lenguaje trivial de las películas, sino también para desenmascarar las estereotipias ideológicas de Valentín. Valentín declara no estar solo pues si bien lo han separado de sus compañeros "estoy con ellos ahora en este momento"... "no importa que no los pueda ver". "Si así te podés conformar, fenómeno" (48) - responde Molina, pero ésto enfurece a Valentín por considerarlo revelador. Sus altisonantes palabras no cubren la realidad: en efecto, se siente abandonado.

Junto a estos lenguajes falsos, ampulosos o melindrosos, son cada vez más frecuentes los diálogos cuyas expresiones simples y cotidianas aluden al cambio presentado en las relaciones de ambas personas, y finalmente traen por resultado el verdadero discurso de la verdadera relación efectuada en el amor.

El lenguaje falso es un escollo que deben sobrepasar para llegar a la esencia verdadera del ótro, pero que a la vez revalora el descubrimiento recíproco. Este reconocimiento conduce a la revaloración de las estereotipias del yo. El yo más profundo y más auténtico se manifiesta en el lenguaje del sueño y del ensueño en vigilia. Su sintaxis fragmentario y deficiente califica de inservible para la expresión de contenidos anímicos al lenguaje construido dentro de la gramaticalidad y en un orden lógico.

Los monólogos interiores representan los diferentes grados de la descomposición sintáctica. Es tendencia general la agrupación de los fragmentos de ideas en el círculo substantivo. Predicados encontramos como máximo en las oraciones adjetivas. Soluciones así se realizan preponderantemente en el sueño en vigilia, o durante la conversación en las reacciones emotivo-reflexivas que afloran eventualmente en la consciencia de los interlocutores; pero pueden ocurrir incluso en el relato fílmico que Molina se cuenta a sí mismo en el pensamiento. La oración, en su mayoría, se construye insertada en el círculo substantivo. "La primicia del concierto que el ciego acaba de componer, a ejecutarse para sus amigos esa noche; lindos vestidos largos de las mujeres, no de gran lujo, apropiados para cena cam-

pestre (104). Los extensos monólogos interiores los diluye el autor - como en la narración de las películas - con preguntas, es decir, los convierte en diálogo. Esconde o falsea la modalidad narrativa o monologada de la narración dando constantemente la impresión de que estamos entre un diálogo. Por eso incluye en notas al pie no sólo las opiniones de filósofos y psicólogos sobre la homosexualidad, sino incluso la mayor parte de lo contenido en la película sobre la actriz francesa que se adhiere a los alemanes, aunque esto no tenga nada que ver con lo anterior ni en estilo ni en su contenido. Fuera de las notas al pie, el único relato ininterrumpido es el parte redactado en jerga policial por el detective que vigila al ya liberado Molina. Finalmente, el parte informa sobre su muerte, así que el diálogo es incontinuable. Pero en su monólogo que cierra la novela, Valentín retoma la forma dialogada: en su sueño bajo el efecto de la droga cree responder a las preguntas de su amada. El único monólogo, aparte de algunas breves reacciones emotivo-reflexivas que carecen de forma dialogada, es el de Molina. Por entonces aun no se ha creado el contacto entre él y Valentín. Enfermo y debilitado, evoca a su madre y a su adorada. En forma descontrolada, irrumpen en él los deseos reprimidos por sus convicciones políticas. También su desamparo es subrayado por Puig mediante el inconfundible monólogo interior. Aquí no aparece ni una sola oración no adjetiva. El substantivo al que se conectan las oraciones: una madre, una muchacha, un compañero que... En la segunda parte del monólogo - tras una conversación interpolada - sin ninguna excepción será "un muchacho que" (él). La última oración adjetiva termina: "un muchacho que ve en los ojos de la campesina una condena eterna" (la campesina con quien convivía, pero a quien no podía querer de verdad, y por lo tanto, siente remordimientos). En estos golpes reflexivos que obsesionadamente empiezan reiterativamente con la misma palabra Valentín cual preso de su propia alma da vueltas y más vueltas.

Cuesta circunscribir el monólogo de Valentín a los tipos conocidos. No cabe duda de que se basa en ciertos recuerdos, pero el carácter de estos recuerdos no es idéntico. En el nivel de la ficción se entremezclan elementos de recuerdos verdaderos y metaficticios (las películas contadas en la ficción), donde el tiempo no tiene ningún papel. No puede determinarse, por ejemplo, tiempo doble, ni tampoco diferencia entre el monólogo y el tiempo de los recuerdos. Las oraciones adjetivas no hacen posible la formación de ningún tipo de tiempo de trasfondo, los predicados que aparecen en las oraciones coordinadas no pueden vincularse con series de acon-

tecimientos. Tienen un rol exclusivamente atributivo, aluden claramente a la persona dada en el substantivo, a la imagen de la persona que surge en la consciencia. Al mismo tiempo, esta persona puede esconder en sí también a muchas personas, así, por ejemplo, "una mujer" se refiere a la madre de Valentín recriminándole por sus concepciones marxistas, y lo mismo a la madre de uno de los relatos fílmicos donde ésta comprende a su hijo revolucionario. La palabra madre une los trozos de ideas que se suceden. En realidad, el trozo de idea tampoco es una determinación correcta para lo que se plantea en el monólogo. En la consciencia, en realidad se presentan solamente madres en las cuales como si se ocultaran implícitamente en ellas los elementos que las determinan. En este monólogo faltan las estructuras de alta carga emotiva más corrientes: la pregunta o la exclamación. El monólogo aparentemente contiene la misma carga emotiva, pero la incesante repetición de las mismas estructuras oracionales y los substantivos que igualmente se repiten a modo del Bolero de Ravel - aunque aquí a falta de volumen creciente, tan sólo a resultas de la repetición - en realidad con cada ritmo de pensamientos acrecientan la tensión, mientras que en los remordimientos no tocan el máximo de la emoción. El monólogo en primera persona, la estructura oracional incompleta, las asociaciones verbales, la coincidencia de contenido entre monólogo y monólogo en el presente metaficticio, el comienzo casual, la falta de un orden de sucesión, todo alude a un monólogo autónomo. Dos cosas lo contradicen: 1) el fin carente de conclusiones (aunque el monólogo queda cerrado nada más que por el punto), 2) las oraciones formadas a pesar de su carácter fragmentario. En relación con lo último, advierto nuevamente sobre el fenómeno psicológico apuntalado también con la estructura y que asoma en los reiterados comienzos con substantivos. Valentín no piensa, solamente ve. Mujer, muchacha, amigo, muchacho (a sí mismo). En efecto, el monólogo se limita a nada más que estas pocas personas. Lo que aun podamos conocer está como en estos cuadros. Valentín no tiene que pensar por separado lo que el escritor vaya vaciando en palabras.

En El beso de la mujer araña el diálogo se realiza en parte, entre Valentín y Molina y, en parte, entre el director de la cárcel y su superior. El autor inserta también los relatos fílmicos en el diálogo. Formalmente, nada más que el monólogo de Valentín, el parte policial y las notas al pie quedan fuera del diálogo. En realidad, los relatos fílmicos son también narraciones; las pocas preguntas u observaciones interpuestas no hacen sino translucir este carácter suyo. La curiosa situación de que com-

paradas con las partes no dialogadas, el diálogo efectivo excede solamente el tercio de las páginas narrativas. Esta proporción es aun más baja, puesto que frente a las muchas observaciones breves fuera de renglón, los monólogos ininterrumpibles y las notas al pie, extensas y en letra menuda, colman totalmente, e incluso rebasan ampliamente, la posibilidad de las páginas normales.

En las obras de Puig es clara la intención de que la acción (bien podríamos colocar esta palabra entre comillas), se realice en la forma de diálogo, monólogo, carta o diario. Con variados métodos, en estos funde (por ejemplo, los relatos fílmicos) o de ellos desprende sus mensajes considerados imprescindibles que no encajarían en las formas preferidas (libros de actas, currículos, etc.).

La carta, el diario, el monólogo pueden ser forma natural del relato rememorativo en que puede desarrollarse toda la serie de argumentos. En el monólogo interior ésto puede realizarse ya más difícilmente, puesto que el crédito de esta forma está justamente en su carácter fragmentario, en su acronología, incluso en su imperfección gramátical y lógica. Al mismo tiempo, es una elección ideal para presentar el mundo interior, la voluntad inhibida y luchadora que implica la auto-realización de la personalidad. En el diálogo también el yo puede hablar. Su desventaja - el hecho de presentarse un yo modificado en sí, controlado, insincero o inespontáneo, adaptado positiva o negativamente al interlocutor o que se propone precisamente esconderse de él - es a la vez ventaja en tanto aclara la relación del yo para con el ótro, su capacidad o incapacidad de contacto. Hace salir al yo de sí mismo sin que en el colectivo lo obligue a la disolución, sin dejarlo sin nombre o sin rostro. Brinda también posibilidad la evocación de ciertos acontecimientos pasados que son significativos no por ser recuerdos, sino por tratarse de factores que inciden en el ahora, que pesan sobre el yo, por ser determinantes. Esta última posibilidad atrae a Puig también en la forma de carta o de diario. El pasado y los acontecimientos carecen en sí de interés; el yo es el presente de la personalidad, el único tiempo (¿tiempo?, ¡Diría más bien que espacio!) que llena su mundo narrativo.

Para que el yo sea legible, Puig comunica lo que debe conocerse, pero busca hacerlo aparecer como simple ingrediente, intenta separarlo de las ya citadas formas expresivas. Elude el mal entendido, no quiere que nos concentremos en acciones ni argumentos cuando habla de su personalidad o de personalidades. El mundo para él es el yo; un yo o varios yoes, pero yo.

Por eso en las novelas dialogadas es tan imposible decidir quién sea el protagonista, a quién refiera lo que apunta la conversación. Ambos interlocutores reciben la misma atención y lo que pueda o deba substraerse no es necesario que armonice. El diálogo dice una cosa a un yo y otra cosa al otro yo, y a través de ellos al lector le llegan también dos tipos de información. (No me atrevo a decir más. Dos tipos de lección, enseñanza o mensaje no corresponderían a la esfera conceptual de Puig. Los derechos del lector, por supuesto, nadie, ni siquiera el autor, puede limitarlos.)

A lo dicho cabe agregar que no puede catalogarse de casual la inserтación de los relatos fílmicos en el diálogo (la única excepción es la segunda parte de una película que Molina no cuenta en extenso, sino la resume en unas oraciones). Estas películas no figuran entre los acostumbrados antecedentes, la pre-historia, o los datos biográficos. Su inclusión en el diálogo lo justifica solamente en parte el hecho de caracterizar el sistema convencional de Molina. En realidad substituyen las palabras no declaradas, esbozan como simbólicamente la situación y deseos de Molina y Valentín tal como ya lo hemos establecido, la liberalización de las ataduras sociales y físicas.

Ya nos hemos referido a algunos elementos del diálogo. Pero no hemos hablado de las raíces teatrales del diálogo en virtud de lo cual esta forma sugiere puntos de vista encontrados, intereses, conflictos, lo dramático. Todo parece indicar que este concepto cae lejos del mundo puigiano. Alguna disputa acalorada - como, por ejemplo, en Maldito sea: Larry queda tan deslumbrado ante el mejor futuro que tiene delante que con su egoísmo no repara en que se le está escapando de las manos el futuro razonable. Por eso una lectura más detenida nos permitirá descubrir que estos puntos se desplazan un poco en los dos personajes. La relación de los dos protagonistas de El beso de la mujer araña resultará crítica a raíz de un malestar sucesivo, o sea, no a consecuencia de un malestar que ocurra de golpe. El giro verdadero se presenta sólo con Valentín (la ira de Molina, su resentimiento, desaparecen fácilmente). Su reconocimiento de que la conducta de Molina es superior y más humana que la de él no es explosivo, sino madura lentamente y así trae sus frutos. La situación dramática nace del choque de fuerzas. Estas fuerzas están encarnadas por los personajes, a ellos se dirigen o de ellos arrancan y gravitan. En los diálogos puigianos es evidente que aun en el caso cuando en el diálogo se enfrentan dos concepciones o conductas como en El beso o en Maldita sea, las fuerzas no chocan entre los interlocutores, sino que el conflicto está en cada uno de los personajes.

El diálogo, su forma substancialmente dramática, no es una elección inmediata - pero que no prescinde de una fase destacadamente importante - para traslucir el proceso generalmente lento de la maduración y concientización de la(s) personalidad(es). El método psicológico introspectivo de la novela, la descripción y el análisis de los estados de ánimo, sentimientos y pensamientos podría presentarse como un método más seguro. Justamente estos métodos son descartados por el diálogo. El escritor renuncia al rol de conocedor de las almas. Por una parte, porque todo indica que no cree en la posibilidad de ser conocidas. (Recordemos que según su concepción sólo muy raras veces aflora del alma un sentido o pensamiento no modelado por las convenciones, es decir, auténtico.) Porque los contenidos de la conciencia tipifican en general no tanto la personalidad sino más bien el entorno. Por otra parte, Puig recurre al diálogo porque el gran problema del yo no es en sí su vulnerabilidad a las convenciones, sino la imposibilidad de crear contacto real, debido al yo deficiente o imperfecto, y por el conocimiento del sistema de valores propio. Por eso el problema y su remediación será necesariamente en el diálogo donde pueda salir a la superficie o realizarse.

El diálogo excluye a la vez la concepción o el juicio unilaterales. El problema puede ser el mismo, pero las causas, las salidas probables o las fallidas tentativas son diversas, y el autor no quiere ni elegir ni decidir entre ellos. El diálogo es el lugar de la libertad, pero fundamentalmente es tal para el escritor y para el lector. Igual para las figuras narrativas, pero también su prisión definitiva. Los partícipes del diálogo muchas veces no llegan a descubrir lo que se pone en juego; lo único que saben es que se sienten mal en la vida. En la mayoría de novelas no ocurre la catarsis, o viene seguida de una anulación casi inmediata como en El beso de la mujer araña. Pero el escritor se mantiene fiel a su propósito de no decidir nada por anticipado - ni siquiera la salida seguramente desfavorable, en lo que a la catarsis y a sus consecuencias se refiere. La heroína de Pubis angelical encuentra su equilibrio espiritual a través de su sueño catártico.

El verdadero acierto de la forma escogida estriba en que el lector no puede sustraerse a su inspiración. Es él quien no se conforma con la no efectuada catarsis. La exige y con ella asume su realización. El drama queda en general - no siempre - fuera en las novelas de Puig, mas se espera que no fuera del lector. Esperamos, insistimos en que el diálogo gane su sentido, que cumpla su cometido.

Uno de los logros incomparables del drama griego es que la catarsis allí efectuada liberaba a los ciudadanos griegos del autor-remordimiento, y así creó la vida pública equilibrada, esa serenidad helénica tan impresionantemente plasmada en las esculturas. En este respecto, el drama griego acaso sea el antecedente más feliz de los modernos tratamientos psiquiátricos. Los diálogos de las novelas de Puig, diálogos disfrazados, con sordina, y que sólo raramente llegan hasta la catarsis, o sus monólogos disimulados en el diálogo, no nos dejan seguir adelante con la serenidad recuperada o reforzada. Nos dejan algún rasguño y a veces abren en nosotros una brecha y propician de todos modos el resquebrajamiento de los revestimientos protectores con que estamos rodeados, con la indiferencia y la indolencia espiritual. Si la elección de la forma ocurre de veras teniendo en cuenta la catarsis, estaremos entonces ante el caso singular de que el sentido de las formas debe buscarse no en la obra, sino fuera de ella.

La novela moderna reclama consecuentemente el aporte cocreativo del lector. Ésto por lo regular lo exige la red asociativa no fácilmente comprensible y lógica, sino casi impenetrable de algunos elementos constitutivos o el desenlace interpretable en varios sentidos. Pero las obras de Puig son perfectamente entendibles, no contienen referencias secretas ni símbolos ambiguos, no tenemos que vérnosla con la tarea de decodificar un texto cifrado.

Todo resulta sospechosamente simple, incluso el lenguaje.

Hasta cierto punto, todo escritor cuenta con el consenso literario y lingüístico, pues de otra manera no podría esperar la debida repercusión. Este consenso lo rebasa, por supuesto. Mediante ésto conquista el sitial de su obra en la literatura y le confiere así actualidad en la medida en que moviliza las más valiosas convenciones literarias hacia un sistema de señales nuevo, o, quizá más exactamente, pervirtiendo los elementos del sistema de comunicación constituido crea su propio sistema que convendrá a la interpretación de su experiencia existencial vigente.

Puig también parte de convenciones ya dadas, pero, sorprendentemente, no de las más valiosas, sino de aquellas que de ninguna manera cuentan en la literatura de nivel. Con ésto, crea por cierto el lenguaje común imprescindible para el goce artístico, pero este lenguaje es precisamente de quienes no sienten ningún interés por los valores literarios. Parte considerable de su público lector seguro que puede conectarse con los detalles sentimentales o eróticos que encajarán en sus gustos, aunque es inimaginable

que non echen de menos los argumentos acostumbrados en el sistema de convenciones aplicado, el desarrollo narrativo consecuente y el desenlace esperable.

El lector cultivado no se espanta del relato, sino lo considera también pobre y el giro que no proviene del contexto convencional o de rumbo que toma el relato provoca en él la sensación de que después de todo quizá la novela contenga algo más que lenguaje cotidiano, personajes y cuento.

Lo esencial del método puigiano podemos resumirlo entonces diciendo que el autor mantiene intencionadamente al lector en una atmósfera sin ornamentos, en una atmósfera cotidiana, renunciando al lenguaje que autentiza lo literario, al relato, a la descripcion de los caracteres. De acuerdo con la concepción formada sobre la psiquis humana, deja solamente un estrecho resquicio para que los momentos convencionales se escurran en el todo narrativo ajustados a los productos de la subcultura. Estos momentos casi resbalan de la obra como elementos no convenientes, y reafirman la impresión de que la novela continua fuera de sí misma y no en el terreno sagrado de la creación artística. Los deslizamientos del relato, una que otra palabra inesperada, las sorpresivas imágenes que surgen en el personaje, imágenes que hacen confrontar su consciencia con el conflicto jamás planteado en ella, aluden al drama que se realiza fuera de la obra, en la tierra de nadie que se extiende entre la novela y el lector. Contra la expresión tierra de nadie puede surgir, naturalmente, objeción, pues ésta debería ser, en realidad, el campo de fuerza de la tensión creada entre la novela y el lector. Pero si, con todo, escojo este concepto, la razón es que en este escenario los momentos antes mencionados y que prescinden de la intensidad que se espera del conjunto de la obra se presentan casi fortuitamente. También el propio lector, a regañadientes y dudando, penetra en este dominio. No hay aquí ninguna atracción irresistible que arrastre todo su mundo conceptual y afectivo al círculo encantado de la creación. Por decirlo simbólicamente, puede observarse cierto movimiento en el extremo opuesto del espacio y concitan la atención fenómenos que, justamente por la distancia, difícilmente se perciben. Quizá hasta nos fastidie: quisiéramos saber si hay algo allí de veras, y si lo hay, cuál sea su valor. Este hurgar contradictoriamente motivado arranca ese proceso lento en el curso del cual va adquiriendo paulatinamente forma la situación dramática casi encubierta en la novela.

La traición de Rita Hayworth

Narrador y modalidades narrativas

¿Que quiénes son los narradores de La traición de Rita Hayworth? Para responder a esta pregunta, por supuesto, debemos tener en cuenta las modalidades narrativas aplicadas en la novela. Desde el punto de vista de la exactitud informativa, hay cierta diferencia entre los diálogos. La novela comienza con una conversación entre varias personas. Los nombres, las relaciones entre los participantes podemos adivinarlos sólo a veces. Perturba nuestra orientación el que los presentes intervengan no en la misma conversación, sino los vemos hablando en pequeños grupos. Sin ninguna explicación, el autor pasa de las palabras de un grupo a las de ótro. Ni siquiera importa que todos los grupos se encuentren en la misma habitación. No podemos llamar narrador a ninguno de los interlocutores. Y el autor se esconde tras los diálogos no comentados y que apenas si dan cuenta de uno que otro nombre causando la impresión de que no existe narrador no solamente a nivel de la narración, sino incluso a nivel del discours. Mas ésto no puede ser verdad.

Estos diálogos introductorios no tienen ninguna trascendencia en todo el proceso de la novela; de su caudal informativo podría prescindirse o tal vez ubicarlo en cualquier fase de la novela.

El estilo directo del diálogo que abre la novela puede entenderse como que el narrador es el autor impersonal que no nos informa de sí ni siquiera con su narración en tercera persona. En este caso, el diálogo pertenece al primer nivel narrativo. Pero, en realidad, el lugar y la fecha que preceden el diálogo son el primer nivel, el nivel que contiene la narración definitivamente reducida del autor. Frente a ésto, el propio diálogo es, en principio, una narración de segundo nivel. Y algunos partícipes del diálogo, narradores de segundo nivel. Nuestre impresión resulta, con todo, la de un texto grabado en video que de pronto casualmente es puesto en acción por un ordenador previamente programado, pero programado a tal punto que ni el mismo programador sabía lo que grabaría. Evidentemente, la conversación no puede acompañarse con el espectáculo, no obstante cabe mejor hablar de video y no de magnetófono porque lo fragmentario del diálogo, el cúmulo de declaraciones eventuales, incoherentes y sin conclusiones se identifica más bien con las características del video-clip. En el conjunto del diálogo es imposible deducir qué parte encaje en ótra y, en consecuen-

cia, no puede disponerse en un rango el nivel narrativo de los diálogos confrontados. De ahí que por eso carezca precisamente de sentido un propósito tal. Es más correcto admitir que al ocultar también su propia actividad programadora el escritor se propone que la narración no tenga sujeto - para ésto sirve también la forma dialogada - o, lo que a fin de cuentas da en el mismo resultado - que haya tantos sujetos cuantos personajes intervengan, pero que por la modalidad narrativa aplicada (diálogo) pierdan su carácter subjetivo y se presenten únicamente como objetos de la narración. Este diálogo viene todavía seguido por ótro, pero se trata ya de un diálogo aparejado con el monólogo. Conocemos el nombre de los interlocutores, y los diálogos - aunque no plenamente - son bastante continuos como para poderse seguir. A la persona de los interlocutores y, a la vez, al escenario cambiado alude el propio tema. En el diálogo aparece también el monólogo, por ejemplo, la "conversación" de la niña con el bebé Toto. Esta parte podría tomarse incluso por narración, y tratándose de la niña podríamos catalogarla a ella de narradora. Sin embargo, la acomodación al diálogo y el monólogo realizado en alta voz refuerzan la impresión de que es a resultas de un registro impersonal como nos informamos de lo dicho. Con la particular forma del diálogo nos encontramos en la conversación entre Choli y Mita, conforme al título bajo el que aparece. Las palabras de una de las participantes, Mita, se caracterizan por el mismo tipo de línea - sin aparecer impresa - que viene a ser el guión de la imprenta. Así que prácticamente sólo las preguntas o respuestas de Choli están registradas por el narrador impersonal; el porqué, no se aclara, ya que no hay ninguna referencia. La conversación podría ser incluso telefónica y, en el caso del lector, podría éste estar escuchando en uno de los terminales de la línea.

El argumento lo conocemos, además de algunos diálogos, a partir de las reflexiones de algunos personajes, en la forma de monólogo, carta o diario. (El concurso literario es una excepción desde el punto de vista formal, aunque básicamente no contradice la constatación arriba apuntada, ya que Toto en sus monólogos también fantasea con las películas, situaciones fílmicas, y el trabajo de concurso es asimismo una historia inventada en Hollywood.) En estas modalidades narrativas el narrador es el autor que está formulando de una u otra manera sus pensamientos. En este tenor, la narración se realiza en primera persona. La acción de las novelas generalmenta se enreda en uno o más hilos. La determinación de estos hilos narrativos y la constatación de su temporalided recíprocamente cotejada

constituyen uno de los aspectos importantes del análisis narratológico. En La traición de Rita Hayworth, antes de las partes el autor da el año y a veces hasta la estación del año. Fuera de las primeras series dialogadas y de la carta de Berto, escrito que cierra la novela, fechadas antes de 1933, ninguna de las unidades independientes de La traición proceden del mismo tiempo. Por tanto, su secuencia no es cuestionable y el análisis casual del orden temporal equiparado, a falta de los hilos narrativos, carece de sentido. Algunas partes de texto quedan calificadas por la fecha precedente como narradores de segundo nivel de una narración de segundo nivel. Los acontecimientos y las situaciones aludidos - aunque difícilmente precisables en cuanto a su orden de sucesión - se conectan con momentos diferentes. La narración, por su naturaleza y su modalidad, es de todas maneras constantemente de segundo nivel. Las diferentes partes conectadas con fechas asignadas por el autor en cierto sentido conciertan con el diálogo inicial, en la medida en que desplazan y entrelazan las secuencias declarativas, juntan los fragmentos compensando algo y reduciendo en su significado al sujeto de la narración de la parte dada con numerosas citas directas, o con el sujeto de la declaración aludida.

Estas citas, observaciones o pasajes dialogados nos traen también formalmente la impresión de que Toto, más allá de su propio monólogo, no sólo que es el sujeto-objeto-personaje del relato, sino también el sujeto-personaje de la narración. Con ésto encaja también nuestra impresión de que la narración es de varios niveles, ya que sentimos las citas como una narración de tercer nivel, aunque sea una narración analíptica. La demarcación de este nivel narrativo es objetiva e indudablemente insostenible. No obstante, ese sentimiento de una multiplicidad de niveles es corroborado por el trabajo de concurso de Toto, donde se presenta como autor, es decir, como el sujeto por excelencia de la narración. Ésto casa mejor con el relato de Toto citado en las reflexiones de Herminia. El escritor, el registrador impersonal del trabajo del concurso, es el de primer nivel, y Toto, el autor del trabajo, el sujeto de la narración, es el narrador de segundo nivel. Así, lógicamente, su relato precede en el tiempo al registro del escritor.

Salvo el caso de Toto, en los narradores recae una sola fase de la narración (mientras en Toto, dos). Aunque como es natural, cada uno anda ocupado con sus propios sentimientos, las partes narrativas que se suceden en el orden temporal informan sobre los cambios. En realidad, informan

sobre situaciones, sobre nuevos estados. El argumento, sin embargo, lo sentimos como continuado. Y ésto lo propician mejor la indicación de los años y los personajes que están constantemente surgiendo. Los narradores mencionan principalmente a Toto. En la primera lectura casi ni nos damos cuenta que hace mucho que ya no es él el relator. Pero si no es él el relator y tampoco podemos hablar de argumento en su sentido lato, la continuidad debe realizarse fuera de la novela, a raíz de la intervención del lector.

Las dos conversaciones que abren la novela y la carta que la cierra, como ya hemos dicho, provienen del mismo año. De modo que formalmente la estructura es un círculo que retorna a sí mismo. Esta solución no tiene una motivación de contenido especial desde que ni los participantes del diálogo inicial ni Berto reciben en la novela alguna atención particular. Su rol - aunque esta afirmación no sea tan válida para Berto - es incluso menos relevante que el de las figuras secundarias. El desorden de los diálogos iniciales tal vez pueda referirse a la confusión que cunde en la cabeza de los personajes, a sus sentimientos intrincados. Mas ésto no rige ya para el diálogo entre la cocinera y la doncella ni para la carta de Berto.

La novela que retorna en el tiempo a sí misma corresponde a ciertas peculiaridades de algunas partes, al hecho de que todos los narradores reinciden en una experiencia determinada y una y otra vez evocan sus sentimientos pasados y sus reflexiones giran sobre lo mismo.

Salvo las tres excepciones mencionadas, una carta anónima y un detalle de diario, la modalidad de la narración es el monólogo, el estilo directo. Insertadas en éstos aparecen numerosas citas; su forma es igualmente el estilo directo y pocas veces el indirecto.

A tono con el monólogo, el narrador expresa sus pensamientos en primera persona de singular. Solamente Cobito habla a veces de sí en tercera persona; ello se debe en parte a su simplismo, y en parte, a la imagen de deseo - o sea, irreal - que él proyecta de sí mismo.

No podemos catalogar estos monólogos como partes de una novela autobiográfica (si bien sabemos que en la figura de Toto el autor evoca su propia infancia aunque sea modificándola), ni relato rememorativo, ni monólogo rememorativo, puesto que apenas si se habla de acontecimientos ocurridos, y contienen más bien opiniones, impresiones, sentimientos e ideas. El uso del pretérito no es frecuente; sucede si el monologante evoca un caso sucedido; pero en general incluso en estas situaciones también recurre al presente y así elude o anula el tiempo transcurrido entre el

recuerdo y la acción o la situación presentada; hace creíble la exactitud de la reconstrucción. El texto, no se vuelve a un oyente ni presente ni ausente o supuesto, en todo caso, se dirige a la persona del monologante, como suele hacerse en el monólogo autónomo. Empero tampoco con este tipo encaja completamente lo que podemos postular sobre la modalidad narrativa de la novela. Solo parcialmente es verdad que los acontecimientos se presentan no directamente sino en la forma vivida, concebida o sentida por el monologante. Las reiteradas citas literales buscan crear la sensación de objetividad. Pero cabe agregar que los monólogos por lo regular aparecen muy motivados afectivamente. Verdad que este caudal afectivo se manifiesta retóricamente, en forma de preguntas, pero en general las preguntas traducen la vacilación e indeterminación del monologante y observan baja intensidad emotiva.

A menudo la cadena asociativa es empezada por una palabra dada, o reconectada a una situación, sentimiento, etc. antes planteados.

De lo fragmentario, de lo típico de las estructuras lingüísticas del monólogo interior, en realidad no hay ejemplo. A lo sumo encontramos oraciones a medias, pero con sentido completamente claro. Si las comparamos con los monólogos que aparecen en sus novelas posteriores, la diferencia es palpable, pues aquéllas corresponden mucho mejor a las propiedades del monólogo autónomo. Los monólogos de esta novela se aproximan a éstos más bien sólo en cuanto a la utilización de los tiempos, pues recurren tanto al pasado como al futuro y al presente. Resulta particularmente afortunado el uso del pretérito indefinido cuando se trata de hacer sentir en la representación la acción o situación ya como hechos o como transportadas al pasado.

La idea solamente en ciertos casos se formula en oraciones impecables. Si, por ejemplo, reconstruimos en nosotros mismos las palabras de alguien consideradas o sentidas, por una u otra razón, como importantes, o "elaboramos" el lenguaje en que queremos responder, convencer, etc. Se justifican igualmente la descripción de las situaciones al detalle, la cita exacta de los diálogos, cuando imaginamos o fantaseamos acontecimientos deseados o temidos, que deben o pueden ocurrir. En tales casos, es natural lo sistemático, la realización consecuente de la acción o series de acciones, aunque aquí también tiene lugar la asociación, proceso que mejor caracteriza la actividad mental. Los monólogos de la novela reconstruyen convincentemente el proceso de conciencia asociativo. A pesar de todo

esto, con razón se espera con respecto a la registración auténtica de la manifestación espontánea del proceso de conciencia que sea más fragmentaria que sea más entrecortada, más indicial. El hecho de que no sea así en La traición nos lleva a deducir que los personajes que refieren estos monólogos en primera persona de singular no son narradores ni siquiera a nivel de la ficción.

El autor intangible y encubierto bajo la impersonalidad aplica hábilmente los métodos del monólogo autónomo arriba mencionados, echando mano, además, de la ambigüedad intelectiva cuajada en una mentalidad infantil o que entiende incluso menos a sí misma y al mundo, ateniéndose a la falta de lógica, con el fin de dar la impresión de como si estuviera dando los monólogos "en directo". Pero en realidad él es el narrador no solamente del lenguaje novelístico, sino también de las diversas narraciones.

La concentricidad asociativa de los monólogos nos imposibilita hablar de un orden temporal al interior del monólogo. El tiempo del monólogo en sí es necesariamente el presente, pero de acronológicas pueden calificarse solamente las partes que encajan también en monólogos autónomos verdaderos, porque el ensueño, las fantasías, las palabras evocadas, o las respuestas imaginadas no pertenecen a ningún tiempo real. Los comentarios y las exposiciones abstractas de las ideas serían asimismo acronológicas, pero apenas si aparecen al interior de monólogos, aunque sí abundan en las reflexiones de Herminia. Probablemente de aquí provenga esa distinción de que únicamente en relación con ella figure la expresión "reflexiones" de Herminia, mientras que, por otra parte nada más que un nombre y el dato de un año (eventualmente, una estación) abran los monólogos.

Estas determinaciones temporales determinan, desde luego, principalmente el tiempo del monólogo. Por la intervención del autor e incluso por lo expuesto líneas arriba puede decirse que constituyen los únicos testimonios escritos de la condición de narrador del autor. El tiempo del nacimiento del monólogo es un dato en cuya posesión son más o menos demonstrables o temporalizables las situaciones o acciones que allí ocurren. Sucede entonces que la contradicción que se detecta en el monólogo como modalidad narrativa, es decir, el hecho de que el autor aparej e las propiedades del monólogo autónomo con los rasgos del relato impersonal del autor-narrador, puede encontrarse también con el carácter cronológico y acronológico a la vez experimentables.

Estos tiempos indicados, considerando que en algunos monólogos aparecen los mismos personajes, aseguran el orden cronológico del con-

junto narrativo. También aquí se efectúa el contradictorio método puigiano. El capítulo final vuelve a conectar con el principio poniendo así en tela de juicio la vigencia inequívoca de esta cronología.

Velocidad

Ya hemos tocado las modalidades narrativas, mas no hemos mencionado todavía la velocidad inherente a estas modalidades. En relación con los diálogos se trató ya de su velocidad con respecto al número de las páginas de texto escrito. Como dijéramos, los diálogos registrados son por lo regular lentos, pues no contienen abreviaciones, y, supuestamente, son incluso más lentos que al momento de su expresión original. En lo que atañe a los monólogos, esta lentitud es incluso más ostensible, puesto que la velocidad de la idea es también incomparablemente mayor que la de la palabra pronunciada. La contradicción se debe a que, según lo sugerido por las indicaciones de los años, es la atención la que pone mucho mayor acento en las acciones mencionadas en los monólogos y no tanto el propio monologante.

El lector se estructura en sí mismo un relato (primeramente, el de Toto) que carece de verdadera continuidad en la novela. Estos quince años se convierten en proceso sólo en la imaginación del lector. Por tanto, el lector, percibiendo este largo proceso como reducido a muy pocas palabras, es decir, muy pocas páginas, lo siente también como veloz.

Frecuencia - motivos reiterativos

Ya hemos mencionado de paso que dentro de los monólogos los temas son reincidentes. Esto, naturalmente, de por sí también demuestra la frecuencia particularmente elevada de la novela, lo que después aumenta más todavía la serie de repeticiones entre las partes. Así, por ejemplo, la alusión a la carta de Berto ocurre en la conversación de Amparo con Felisa, y Berto alude en su carta a Amparo. El juego sexual del que disfrutan Paquita y Raúl García aparece en los pensamientos de Toto igual que en los de Paquita y de Herminia. La muerte del bebé de Mita en los pensamientos de Mita y Paquita, etc. En el primer monólogo de Toto, por ejemplo, el motivo de la devoración, en una forma ligeramente modificada, aparece en la página 34 (el gato se traga al canario), en las páginas 42, 42 a 43 (peludas plantas carnívoras se comen a los pececillos, luego en la mente de Toto se conecta con ésto el acto sexual: los vellos del hombre digieren lentamente el cuer-

po femenino) y en las páginas 78 (Alicita se convierte en cocodrilo) y 88 el retozo sexual de Raúl García con Paquita (los gatos, ratas, pajarazos feos que de veras o imaginariamente aparecen a su derredor). Pero en este mismo monólogo es también motivo reiterativo (páginas 33, 35, 36, 67, 68 y 86) el muñeco, la máscara rosada, el disfraz, el disfraz de payaso, la muñeca. Este último en el monólogo de Teté sobre el invierno de 1942 vuelve a aparecer en las páginas 105 y 106. Podríamos mencionar cantidad de ejemplos similares, pero basta con ésto para hacer sentir la estructuración concéntrica y la alta frecuencia.

Las repeticiones, la alta frecuencia característica de la novela no puede catalogarse simplemente como método de estructuración y, a resultas de ello, como una propiedad del lenguaje narrativo homóloga y correspondiente a la inseguridad anímica o espiritual de los personajes, a su deambular en el mismo lugar, a su búsqueda de salida y a lo infructuoso de esa búsqueda, sino que se valorará también a nivel de este tema y de la significación, o, con otras palabras, también en el sistema codificado de la comunicación (mensaje dirigido al lector).

El motivo del muñeco o muñeca traidos como ejemplo refiere a la atracción que siente Toto por el sexo femenino libremente elegible en el juego. En las muñecas relucientes en sus vestidos de blondas puede identificarse con las mujeres, puede realizar la naturaleza femenina en él latente. El similar sentido del disfraz o la máscara se completa con la connotación que apunta a lo escondido, a lo subyacente, a lo falso, a lo no verdadero. La virilidad de Toto es una máscara de la feminidad profundamente enraizada en él.

Lo reluciente (páginas 70, 73, 90) funciona como sinónimo de la belleza. El padre que cuestiona la atracción de su hijo por las cosas femeninas llevará a Toto solamente ante los escaparates oscuros y no iluminados de la juguetería. Frente a ésto, la cabellera de Alicita reluce, y reluce también el cutis recién afeitado de su hermoso tío.

La sexualidad aniquiladora, la imagen falsa formada sobre las relaciones sexuales de cuya correción se abstrae Toto, el devore, la aniquilación surgen reiteradamente. El Raúl García identificado con las plantas carnívoras y la Alicita que en su imaginación se convierte en cocodrilo caracterizan la ansiedad sexual de Toto. Tiene el mismo significado la caída que sigue el salto "los que caen al agua se gastan todos en clavarle el cuchillo en el lomo pero no pueden y es ahí que el cocodrilo gana tiempo y se lo come" (78).

Hemos visto antes que se la comen las plantas carnívoras. Verdad que Toto tiene miedo, escapa, se precipita, pero con todo asume voluntariamente la identificación con los pececillos. La sexualidad lo rechaza y lo atrae. En la psicología sexual esta contradicción es natural.

Los cocodrilos están escondidos debajo de los tablones, la chica tiene que pasar y se cae del tablón, se cae al río (77) - piensa Toto. En la niña imaginada seguro que se reproduce a sí mismo. La pequeña debe correr para que no la alcancen los cocodrilos porque si no la tragarán con sus enormes fauces. Ambas partes citadas dicen lo mismo. Toto incluso sigue entretejiendo el cuento inventado para sí sobre los cocodrilos. "Yo hago tanta fuerza al dar un salto muy grande por la ventana, para no caer en la laguna del Parque Municipal y hay que tener cuidado que en el fondo puede haber plantas de cogía. Entonces digo que soy un pescadito..." (45) "... la chica se transforma en el cocodrilo... con esas bocas que se tragan enteros un hombre dan más miedo que los leones, pero más miedo dan todavía las plantas carnívoras del fondo del mar" (77, 78).

Este relato explica lo que nadie entiende, o sea, por qué Toto le hunde el cuchillo en el brazo a la criada cuando el maestro de natación dice: "a los celosos no los quiero, y a los gallinas tampoco, miedo tienen las mujeres". (125)

Toto interpreta esta observación como una alusión a su invirilidad y quiere acabar con la inseguridad de su condición sexual, le hunde el cuchillo al cocodrilo que quiere devorarlo. Este motivo del cuchillo aparece también cuando Alicita no quiere jugar con él y Luisito la patea. La caída y el vuelo son igualmente conocidos símbolos sexuales. Es casi inevitable que no se repitan en la etapa de la pubertad temprana o de la adolescencia, en los sueños de los adultos insatisfechos, en su imaginación. Se presentan también muchas veces en el monólogo de Teté. Se siente culpable porque sus pensamientos giran demasiado en torno a los muchachos. Atribuye a que se porta mal, y Mita, a que no asiste a misa, y Toto, porque no es obediente que todos caen en un pozo (94). Posteriormente añade: "... Dios nos castiga. Un pozo tapado de tierra" (94).

Paquita menciona en su monólogo sobre el protagonista de Marianela que saltó al pozo (172); Herminia sueña que una locomotora negra se le viene encima con una lentitud infinita.

Toto se columpia con la cuerda de una campaña hasta La Plata, donde ve el escaparate de la juguetería, y donde echa de menos al cocodrilo (el juguete). A Mita en su imaginación un ave del paraíso la hace remontar a

las alturas junto a su pequeño fallecido (144). En la historia de Toto presentada al concurso literario el compositor musical ve a su adorada como un ser celestial suspendido en las alturas (246). Todos estos casos están caracterizados por el no logro del objetivo o por el no regreso a la tierra. Sueños seguidos por la realidad. Los pensamientos de dos personajes giran también en torno a la comida. También en este sentido, Delia y Cobito son insatisfechos. En lo concerniente al amor, Delia una y otra vez recuerda a su locamente querido enamorado que la dejó, mientras para Cobito la sexualidad significa la satisfacción de los más bajos instintos. Delia piensa en las caricias, Cobito en la copulación brutal. Principalmente Teté y Paquita se debaten con la conciencia de culpa. Teté es incapaz de librarse de la atracción de Raúl Garcia, Paquita, del recuerdo de las caricias del maestro de natación. El pozo mencionado representa para Paquita la condena. Casi maniáticamente vuelve a la agonía de Celia, quien se asfixió a consecuencia de su afección pulmonar. Cuando ve salir a Toto lívido del baño se imagina que Mita lo ha hundido en el agua y que quizá se haya ahogado. Sus pensamientos están evidentemente determinados por el dogma según el cual la paga del pecado es la muerte. Y la muerte la asocia con el ahogo - así vio morir a Celia.

La lluvia de fuego del juicio final de ninguna manera se conecta con el remordimiento de conciencia en la mente de un Toto que evidentemente no fuera formado en la religión. La lluvia de fuego afecta a quienes les tiene cólera. Pero a él - que se refugia en los brazos del hermoso tío de Alicita - no lo alcanza.

La muerte de Celia inquieta profundamente a Paquita, aunque apenas recuerde a Celia, que por otra parte no cumple ningún rol en la novela. Al escritor le interesa no ella, sino el modo de su muerte. Su función no va más allá de introducir el motivo del ahogamiento. Paquita recuerda que el tercer hijo de Mita ha quedado atragantado con la pepa de un durazno y que así ha empezado a asfixiarse. El segundo hijo de Mita nació astmático y se asfixió a los pocos días. Herminia, la profesora de música condenada a solterona, es también astmática. La tan consecuente aparición de este motivo no es casual. Su significado básico se vincula directamente con la muerte. En la mente de Paquita muerte y asfixia son dos conceptos en uno solos. Este significado directo en Mita y en Herminia es incluso enriquecido por el sentido figurado del término utilizado corrientemente: me ahogo, no aguanto más.

Las reiteradas palabras y conceptos presentan en parte la doble cara

de la sexualidad: el atacante y el fugitivo (cocodrilo, pajarazo feo, gato, plantas carnívoras, locomotora negra, cuchillo-pececillos, canario, muñeca), en parte, la belleza (resplandor, vestidos de blondas, bellos rostros), en parte, la muerte (pozo, fondo del lago, devore, ahogamiento, oscuridad).

La asociación de las plantas carnívoras con la imagen de la ingle masculina da la impresión de presentar la sexualidad agresiva como principio masculino, pero contradice ésto el hecho de que es Alicita quien se convierte en cocodrilo y se come a quienes en vano tratan de hundirle el cuchillo en el lomo. La inseguridad del significado no viene del efecto retroactivo a recíproco del contexto o de los llamados actantes, sino que el falso contenido de conciencia de los personajes y su ambiguo mundo afectivo son a la vez causa y escenario de las transformaciones.

El significado de belleza del resplandor se debe igualmente a ese singular material de vivencias con el cual Toto y Mita son deslumbrados por Hollywood que no sólo con las maravillosas ropas y los preciosos rostros, sino igual con las "bellas" palabras del guión ha determinado también sus ideales estéticos. La ropa con blondas de las muñecas de Toto, el reflejo de las vestimentas relucientes, las muñecas que como dibujos de Mita reproducen pasajes fílmicos, todo sirve para evocar y retener este efímero mundo de ilusiones. El padre que se debate entre dificultades materiales queda fuera de estas ilusiones, e incluso impide que Mita y Toto se sumerjan libremente en este mundo de la belleza. Da ahí la escena en que el padre difícilmente accede al pedido de Toto de encaminarse hacia la juguetería y es también relevante el escaparate oscuro donde no se ven las muñecas. El resplandor - señal de la belleza - aquí al influjo de la presencia del padre se transforma en señal de ilusión, ya que cuando su hijo va con él hacia el escaparate, no está iluminado y sólo hay oscuridad: la ilusion se aniquila confrontada con la racionalidad.

Es asimismo el padre quien prohibe el juego con las muñecas; la venganza de un compañero de juego destruye los dibujos de Mita. Las muñecas son, por supuesto, no solamente portadoras del significado de belleza, sino que marcan la ambivalencia sexual de Toto. Sus juegos corresponderían a una muchacha. Esta ambivalencia justifica los motivos de la máscara, el disfraz, la máscara de payaso, la alternación de funciones entre el cuchillo y el cocodrilo, los principios masculino y femenino, la consonancia del contenido sexual por excelencia del devore y la caída con el campo conceptual de la muerte.

Motivos - actantes - sintaxis narrativa

El pozo, el fondo del lago y del río, la locomotora negra que se viene encima, más allá del conocido parentesco entre la muerte y el deleite sexual y más allá de la coincidencia de los campos semánticos de estos substantivos, a nivel de la ficción conecta también el modo de las muertes reales al sistema de la ambivalencia. La muerte por asfixia del bébé de Mita y de Celia astmáticos, los accesos astmáticos de Herminia, elevan el significado y concepto del ahogo a la sintaxis de la novela cambiando su sentido literal y accionando un proceso que se extiende también a algunos complejos narrativos provocando otros cambios semánticos. Así, visto desde el todo del texto, el pozo, la oscuridad y la profundidad del agua, el ahogo y la caída (signos), los hechos, la situación espiritual y física (los actantes) de los personajes son indicadores - en influencia recíproca con la duplicidad manifestada en el signo de la máscara o sea la sexualidad ambivalente e insegura de Toto - de la sexualidad, de la muerte y de las circunstancias que inciden en el individuo y son secuencias enunciativas decisivas en la creación del discurso narrativo.

Se conectan estrechamente con la connotación sexual de la caída el vuelo y el ave del paraíso que cual paroxismo de esta belleza y felicidad se presentan en la imaginación de la Mita atormentada por la muerte de su pequeño hijo. El incesante impacto de ida y vuelta entre conceptos, secuencias enunciativas y actantes relativizan todo significado y, por tanto, se acomodan exactamente a la inseguridad, propia de un niño y joven que tratan aún de orientarse en el mundo, y al mismo tiempo funde esta problemática con la de los adultos, con las declaraciones sobre la muerte o los deseos no alcanzados. Las diferencias indiscutibles a nivel del fenómeno se disuelven a nivel de la interpretación, y, por supuesto, obtiene en ésta un rol principal la competencia, el contenido de conocimiento de que dispone el lector en relación con las señales que atañen a las cuestiones dadas (véase significado atribuido por la psicología sexual a la caída, el vuelo, etc.).

El lector siente a los personajes de la enunciación que se expresan en primera persona como autores de su relato; así ellos impactan a la vez en la duplicidad del anonimato y la determinación, del autor impersonal y de las figuras novelísticas personales. En su condición de autores están en relación directa con el lector, a él dirigen sus relatos; como personajes, significantes de la novela se vinculan mutuamente y con el todo de la

novela; autor y lector escondidos en ellos, se olvidan de sí mismos. No sólo el efecto interno de los conceptos, argumentos, situaciones y personajes del mundo novelístico sino también los efectos externos de otros textos, informaciones, etc. configuran el todo narrativo, cambian algunas enunciaciones, sentidos, etc. Puig inserta particularmente muchos "textos ajenos" en sus obras. Es casi mínimo el texto propio; los autores-narradores hablan en un lenguaje prestado, su conciencia y sentimientos son constituidos o interpretados por clichés, puras formas estereotipadas.

El punto de vista de que existe una única novela o una única creación literaria y que dentro de ella todas las obras son imitación y fenómenos parciales, con respecto a las novelas de Puig no es verdad tan sólo por el hecho de que el "todo" más allá de "la novela" y de la creación literaria abarca un dominio vasto. (Junto a los textos fílmicos, los espectáculos fílmicos forman también a los personajes de su novela, sus argumentos, así como también sus enunciaciones y conceptos.) Los conceptos citados, como resultado cambiante y modificante de los actantes, se presentan como contradicciones que no se excluyen unas a ótras. Durante la transformación los conceptos agrupables en un mismo lado se enfrentan sin perder totalmente su sentido original. El cuchillo y el cocodrilo simbolizan ambos primeramente agresividad, agresividad masculina: el cocodrilo amenaza con tragarse a la pequeña, pero después Alicita se convierte en cocodrilo y los que han caído al agua en vano tratan de matarlo con el cuchillo, el cocodrilo se los comerá. El status del cocodrilo cambia, el actante representa el principio femenino al influjo de Alicita. De la misma manera es incierta la función de las plantes carnívoras. En la imaginación de Toto, los hombres con la vellocidad de sus ingles aniquilan a las mujeres igual que las plantas carnívoras degluten a sus víctimas. En su dibujo sobre la biología masculina, los tubitos le recuerdan a Toto el asedio y el enmaranamiento de la araña. La araña, aparejada con la tacita verde del dibujo anatómico en realidad es un símbolo vinculado con la sexualidad femenina. Es asimismo incierta la pertenencia del gato; se ha comido al canario y, conforme a ello, Toto lo identifica primero con el Raúl García "atacante" de Paquita, luego en su imaginación hace que lo maten las ratas y las víboras. La rata devora - como tal, es un símbolo femenino -, la víbora clava su venenoso colmillo, símbolo masculino. Toto, incapaz de aclarar por el momento su posición con respecto a la sexualidad, aproxima y compenetra estos dos tipos de principios.

Toto es atraído por la belleza y considera ésta del mismo valor que el resplandor. El rayo, la lluvia de fuego, con lo que el cielo castiga

al malvado, igualmente reluce, brilla, por lo que este concepto de ningún modo es únivocamente el opuesto de la oscuridad. La oscuridad es el lugar no sólo de lo malo, sino principalmente - dado el miedo y la posibilidad de esconderse, es decir, por la atracción a ello aparejable - es lugar de la atracción-rechazo. El retozo amoroso entre Paquita y Raúl García tiene lugar en el patio oscuro, lo que evidentemente es una alusión a la oscuridad como símbolo de la sexualidad. A Toto lo repugna ver lo que hacen, pero no puede irse de allí. Lo malo que podría ser representado por la oscuridad procede principalmente de lo prohibido enseñado por la religión; en su transformación su sentido es más bien el secreto, lo oculto, lo no conocido. Podríamos añadir además que las chispas que relumbran en los ojos de Alicita atestiguarán no sólo su belleza, sino también su temperamento amenazador, de lo que de veras da muestras cuando excluye a Toto del juego. El dolor causado por la patada recibida del compañero de juego Toto piensa eliminarlo imaginando prenderse y columpiarse lejos en la cuerda de la campana. El vuelo como señal del escape de una situación dada se encuentra también en Mita; pero allí mostrará ya el contexto claramente que se trata no sólo de puro escape sino del cumplimiento de un deseo positivo - aunque sublimado. En el entorno oscuro del patio, los pajarotes encarnan la repugnancia sentida frente al aspecto carnal del amor, mientras que a Mita en su imaginación un ave del paraíso la hace volar a los dominios del más allá donde se encontrará con su pequeño muerto. La interpretación del ave cambia también así al influjo de los actantes. En realidad no podemos hablar de contradicciones excluyentes entre los conceptos. Puede observarse a la vez un procedimiento singular donde el concepto o un concepto muy afín adquiere un sentido contrario, pero justamente por la identidad no llega a crearse la contradicción excluyente. Esta solución ilustra de manera especialmente afortunada las dificultades interpretativas de la infancia y de la juventud. En el caso de Toto, el significado de ésto lo acrecienta aun más su incierta pertenencia sexual.

El primer monólogo de Toto, a los seis años, contiene ya todos los conceptos arriba mencionados. La primera palabra de su monólogo es "muñecos". Los muñecos están vestidos con ropas de seda, chorrera blanca como la de Mita. El comienzo de este monólogo caracteriza la tendencia homosexual de Toto, no declarada, sino sugerida en la novela pero aun no evidente. Entre acontecimientos medio verdaderos y medio imaginarios, enumerados sin ninguna distincion, el monólogo alude a la película de Romeo y Julieta, y con un cuadro similar concluye la visión-fantasía de Mita que

se desarrolla igualmente a partir de los pensamientos sobre Romeo y Julieta: con los pajaritos remontándose a las alturas. Este último motivo se repite tanto en el diario de Esther como en el escrito presentado al concurso literario cuando Toto tenía 14 años.

De Toto no recibimos noticias directamente procedentes de él después de sus diez años, pero todos los demás narradores-personajes hablan también de él. Dependientemente de que ellos mismos también luchan aun con la problemática del amor y la sexualidad - o porque son todavía demasiado inmaduros, o porque el amor ya los ha marginado supuestamente para siempre - estos conceptos y motivos surgen una y otra vez en su conciencia, mientras que Héctor, que satisface sus apetitos carnales o Cobito, quien tiene clara la condición de sus deseos, no tienen motivos para vivir en símbolos lo que practican o quieren practicar. Esto rige, desde luego, tanto para la amiga de Mita como para Berto.

Hay un solo trozo de enunciación en la parte titulada reflexiones de Herminia que carece de antecedentes, y por eso no sólo que repite sino subraya la cuestión del amor-belleza-muerte ya puesta de manifiesto también originalmente en las palabras de Toto: la historia atribuida por Toto a Chejov, pero inventada por él mismo. El protagonista principal, quien en vano aspira a los deleites de su adorada, quiere abusar de una joven criada, pero por más que la acaricia siente que sus dedos no tocan sino el aire. La imagen es conocida, pero sólo con relación a cuando alguien es víctima de una ilusión emotiva: cree ver lo que no existe. En el contexto dado, se trata de una solución completamente inusitada. En este caso, Toto no es solamente personaje, sino además escritor, igual que hiciera ya el autor igualmente con respecto al concurso literario. (Allí Toto permanece todavía dentro de las convenciones fílmicas, aun no ha encontrado su propio lenguaje, aunque indudablemente de todos modos se trata también de una autoexpresión transpuesta, mediatizada.) Tiene con Herminia más confianza que con nadie y por eso se permite el relato de esta historia. Pero trata de disfrazarse a sí mismo como si la historia se refiriera a ótro, incluso como si no la hubiera inventado él. Si a ésto le añadimos que todo eso lo conocemos por Herminia, es claro que la atracción infantil por la máscara rosada, por la duplicidad, el esconderse el yo en el no-yo y de lo no-masculino en lo masculino adquiere forma incluso más compleja; quien pretenda acceder a Toto, a este personaje-autor-narrador tendrá que quitarle una serie de máscaras. Una medida y dirección similares de la ocultación lleva al autor-escritor. Con esta única imagen Toto se ha convertido en es-

critor, pero es también evidente que si quizá haya sabido más de sí mismo - el hecho de que no hable directamente se preste sólo a suposiciones - se necesitará cada vez más máscaras para él y para el mundo externo.

Niveles de la narración, narradores y oyentes del relato

Como hemos dicho, el autor interviene directamente en el texto únicamente en las determinaciones circunstanciales de tiempo y espacio. De éstos, lógicamente, puede ser destinatario, receptor, oyente de la novela exclusivamente el lector. Los oyentes naturales de los diálogos - que, por supuesto, constituyen ya una narración de segundo nivel - son los propios interlocutores. Los lectores no pueden ser copartícipes, como lo remarca especialmente la primera parte donde hasta la comprensión del desarrollo de la conversación se hace generalmente imposible.

La cocinera, la chiquilla y el vendedor de leche, los escuchas respectivos de toda la conversación son también los dialogantes. Éstos son los oyentes de segundo nivel de la narracion de segundo nivel. Pero los monólogos no sólo que carecen de oyentes, sino también de destinatarios, o este rol lo cubren los propios narradores monologantes. Estos monólogos no apuntan ni siquiera a una persona imaginada, son verdaderos soliloquios, discursos de la soledad. La única excepción es la conversación entre Choli y Mita, que aunque calificada de diálogo, se escucha de una sola parte, donde hay oyente (Mita) y justamente necesita el guión que marcará la respuesta no pronunciada de ella. Tiene destinatario también el trabajo de concurso de Toto, pero este oyente carece de rostro; también Berto dirige a alguien su carta - a su hermano -, pero finalmente confiesa no enviarle la carta a él.

La narración es, en todo caso, de segundo nivel; los narradores son oyentes de segundo nivel de sus propias palabras (excepto, desde luego, Mita). Si dentro de los diálogos no cabe hablar de diversos niveles narrativos - las citas aquí no aportan base suficiente - se plantea cierta duplicidad en las narraciones ya que dentro de la ficción son diferenciables los niveles real e imaginado. La duplicidad caracteriza también la postura del lector. Por un lado, la narración sin oyente puede incitarnos a penetrar en el lugar del ausente; por otro, la narración imaginada nos dificulta identificarnos o enfrentarnos al narrador. Tomada en sí misma, ni la propia forma monologada excluiría nuestra participación de oyentes. Es que sería posible que aquí en alguna forma se manifestara lo bueno o lo

malo y así la moralidad expresada en los pensamientos rescataría de nosotros aceptación o rechazo decididos. No cabe duda de que detrás de esta moralidad se guarezca la postura del escritor, y frente a éste se justificaría siempre la actitud de destinatario.

Focalización

El registro fiel del diálogo no justifica que hablemos de focalización externa o interna. El diálogo de Choli y Mita toma un carácter especial porque las respuestas de Mita están marcadas solamente por el guión acostumbrado en imprenta para introducir las palabras del que habla. En el diálogo no hay narrador, a no ser que apunten a ello circunstancias especiales. (Por ejemplo, en los diálogos de Vargas Llosa reiteradamente nos encontramos con el "dijo".) Por eso el único hablante se halla en realidad en la condición de narrador, aunque evidentemente se trata de un narrador solamente secundario - de primer grado es el registrador de sus palabras, cuya focalización está en el cero, mientras que este narrador eventual de segundo grado se caracteriza por la focalización interna y subjetiva de los acontecimientos. El tono objetivo de sus palabras proviene de aquella cierta distancia entre su presente y el tiempo de lo dicho. Los monólogos e ideas que abarcan casi todo el texto de la novela traducen subjetividad y móviles emotivos internos; la subjetividad del primer monólogo de Toto va siendo paulatinamente configurada por la interpretación errada que un niño de seis años y con inseguros conocimientos hace frente a los acontecimientos o intenta descifrar el lenguaje ajeno.

La motivación afectiva modela el tono de todos los monólogos interiores y también de los pensamientos de Herminia. El título "pensamientos de Herminia" alude ante todo a las características formales distintas de los monólogos. Sus oraciones claramente formuladas no aparecen entrecortadas por preguntas, citas, exclamaciones ni saltos asociativos. La serie de ideas no dirigidas a nadie, por supuesto, son igualmente subjetivas. Empero en su subjetividad hay diferencia, y no poca, con respecto a los demás. Herminia es capaz de interesarse por ótro, por Toto concretamente - casi saliendo de sí misma, abstrayéndose de sí. En el proceso de conciencia del resto también surgen ótros, pero sólo a nivel de la historia, ya sea por el efecto ejercido en los sentimientos del monologante, o por haber recibido algun dato para descifrar el rompecabezas del mundo. Por tanto, no podemos hablar de focalización interna de las ideas y monólogos da-

dos - así como tampoco con respecto a la carta dirigida por Berto a su hermano, aunque en última instancia la escribiera en realidad para sí -, puesto que las personalidades no conocen al mundo interno de los otros, adoptan sus prejuicios según sus propios puntos de vista. El punto de vista es interno, mas externa la focalización.

La "focalización" del todo de las series de ideas y procesos de conciencia es cero; al menos aparentemente, ya que el autor procede como si apuntara un dicurso grabado en magnetófono sin agregarle él nada.

Los narradores - Herminia y Berto mucho menos, pero sí la mayoría de los monologantes - son relatores sin crédito. Herminia y Berto, quienes observan verdadero interés por algunas personas, tratan de entender - aunque sea infructuosamente - las motivaciones internas de aquéllas. Por eso los sentimos más auténticos. La reclusión en sí mismos de los monologantes, su inmadurez, sus ideas erróneas, etc. ponen en duda la autenticidad de su narración.

El escrito muestra cierta propensión a que no pongamos en tela de juicio los pocos hechos del relato. Por eso también hace que muchos personajes aludan a los mismos acontecimientos y situaciones. Pero las interpretaciones ya no coinciden por la incompetencia de los narradores. Su rol de narradores es aparente. Su rol de narradores no es anunciar el relato, sino demostrar su propia incompetencia. De ésto se sigue también, por supuesto, que el relato es mero pretexto. Relato aparente con narradores aparentes. Incompetencia auténtica con narradores auténticos. Auténticos en no ser y por no ser narradores conscientes. Narradores cándidos e inadvertidos de su propia incompetencia. En su incapacidad como narradores se manifiesta auténticamente la incongruencia entre pensamientos y deseos, las propuestas del mundo y del destino.

Según Genette, en el monólogo interior el enunciado es mero pretexto, el acento está en la propia enunciación. Con arreglo a lo arriba expuesto también el relato enunciado es un pretexto, y la incompetencia la calificación de la enunciación.

Con respecto a cada cual, enunciado y enunciación, relato y narración, observan una correlación temporal anterior, posterior y simultánea. Simultánea cuando lo enunciado es el sentimiento, idea o visión que surgen en el momento dado; posterior, en el recuerdo relativo a una situación o suceso enunciado, y anterior en la fantasía, en la imagen del futuro imaginado y anhelado. Esto último es, por supuesto, doblemente ficticio. Un futuro ficticio también en la ficción, un futuro irreal y supuestamente jamás realizable.

En la enunciación hay todavía narraciones interpoladas. Puede interpretarse particularmente así en relación con las ideas de Herminia y la carta de Berto. Mientras que en el caso de los monólogos interiores podemos examinar la relación entre narración y relato desde el punto de vista de que la acción es la propia enunciación, es decir, el proceso que se desarrolla en el interior. En este caso desaparece la distancia entre la enunciación y su contenido, y tendríamos que catalogar de simultáneo todo monólogo. Pero las ya mencionadas indicaciones de los años nos advierten de que el discurso se crea supuestamente después de la última fecha, así entre la escritura y los enunciados han pasado años. Desde el punto de vista del narrador-autor relato y narración de ninguna manera coinciden (lo que puede regir naturalmente para todas las novelas), ni siquiera a nivel del texto. (El autor no está por cierto obligado a presentarse a nivel del texto, pero los años indicados colocan al autor ya en el texto.)

Los monólogos - pero igual los pensamientos de Herminia y la carta de Berto - se crean en un tiempo determinado aunque no fijado a una fecha exacta. Con las determinaciones temporales, Puig da la impresión de la continuidad de un relato de acontecimientos discontinuos enunciado por monologantes cambiantes.

Detrás de esta apariencia se esconde nuevamente otra realidad: no se trata de un proceso sino de un estado en que el tiempo no cumple ningun rol. Por eso justamente la carta de Berto hace volver la novela al comienzo. Si la intención del escritor no deseara esconderse detrás el disfraz de algún relato, podríamos cambiar todos los detalles que siguen bajo los diferentes años. La incapacidad del hombre de rebasar sus propios límites y de "estar juntos", la implacable ley de la incongruencia no está supeditada al tiempo, es el eterno presente de todas las generaciones.

Distancia entre el narrador y su oyente

En principio, la falta de oyente reduce la distancia entre el narrador-personaje y el oyente-lector. Pero predomina una tendencia contraria: la falta de criterios provoca una ponderación en el lector que necesariamente le aleja justamente porque los personajes son contradictorios; sus desiguales reacciones a él también le confunden, impiden su formación de juicio, la identificación total con cualquier personaje.

Sucede entonces que Puig quiere ante todo crear distancia entre sí mismo y el lector, o entre el narrador-personaje y el lector. Mientras la

relación autor y lector es en apariencia completamente clara - y ésto aseguraría inmediatez -, el mensaje, por su objetividad extremada, es tan vacío que la inmediatez tendrá el mismo valor que el distanciamiento. Entre el lector y personaje-narrador la distancia - como se ha visto - no es menos ambigua, pero, con todo, también en este caso la balanza se inclina en favor de la distancia.

Quiere decir entonces que Puig no da salida para que mediante la identificación con los personajes disolvamos el dilema que él mismo le sabe indisoluble.

El instante provocador de la narración

Este instante ha de saberse captar, pos supuesto, donde tiene comienzo la narración. Pero ésto no parece servir de ningún modo la conversación sobre los bordados. El autor mide mucho lo que brinde como orientación; sin embargo de allí debemos partir, del texto que precede incluso el propio diálogo: "Mita, a sus padres, La Plata, 1933." Sabemos bien que la carta de Berto que cierra la novela está fechada también en 1933. Por eso, este año no puede pasarse por alto de ninguna manera. 1933 es el año del nacimiento de Toto. Verdad que para eso no sería necesario arrancar la historia en la casa paterna de Mita, puesto que allí no nació Toto. El hecho de que el autor inicie la novela con el nombre de Mita concita la atención también en ella. Sabemos que en la mentalidad y mundo afectivo de Toto es decisiva la influencia de su madre, además del mundo fílmico adonde lo introdujo también su madre. Con un paso más hacia atrás llegamos ya al título de la novela. Rita Hayworth es una estrella de las películas de Hollywood y símbolo feliz del ilusórico mundo en ellos imperante. El vocablo traición explica por qué justamente sobre ella ha recaido la elección. En sus papeles, Rita Hayworth es la mujer seductora y pérfida, también según la apreciación de Toto. Quizá no esté demás atribuirle a la palabra traición también otro de sus sentidos, es decir, la traición como delación. En esta novela alguien o algo se delata. En el minúsculo entorno se delatan las ilusiones, pues serán irrealizables o también por carecer de profundidad. Se delata además la tendencia homosexual de Toto. El autor traiciona a su personaje, y éste a aquél. En principio, ésto es difícil que lo haga el narrador-personaje de la novela, quien no ha contado y escrito más que un solo relato. Pero con ésto hace lo mismo que el escritor: convierte sus palabras en escritura, en relato. De la creación saldrá un

creador, según palabras de Kirsteva, el actor devendrá en autor, incluso en su sentido latino de acusador. Acusa, delata detrás de la carete se pone al descubierto el rostro del autor. En el cuarto párrafo inicial de la novela que gira en torno a los bordados se sabe ya que uno de los interlocutores se apresta a hacer un cubrecama para la cuna de Toto. Una prueba más de que el instante provocador de la narración es el nacimiento de Toto.

El tiempo transcurrido entre la narración y el relato

Las fases de la narración, el estilo mayoritariamente directo (incluso en los monólogos aparecen también así generalmente las citas) nos hacen creer que hay coincidencia entre el tiempo del relato y de la narración, pues el relato viene a ser el proceso mental de algunos personajes. Esto lo rechazan las indicaciones temporales que aparecen antes de algunas enunciaciones. Entre el instante provocador de la narración y la escritura del relato, según las fechas dadas, han transcurrido quince años. Lo que es cierto desde el punto de vista de la narración de segundo nivel. Pero el autor escribió en 1968 esta novela. Entre la narración de primer nivel y la última fecha de la novela hay un intervalo de 30 años. Cualquiera sea el criterio que adoptemos, la impresión del lector es básicamente diferente, y ésto lo refuerza aun más el hecho de que la carta de Berto vuelve a conectar la narración a la primera infancia de Toto. El escritor, para quien, según todo parece indicar, su objetivo es contar verídicamente una historia real traiciona así su propia historia. Nos advierte de que aquí no se trata de historia, de un proceso que dura quince años, y quizá ni siquiera sobre la lucha con la sexualidad y la muerte, sino en última instancia sobre la propia escritura como tarea, como actividad textualizante.

Después del nivel de la interpretación del fenómeno y del todo textuales, de la transformación efectuada a raíz de los actantes y por las secuencias enunciativas, nos encontramos en un nuevo nivel donde no importa que sea verídico o no, donde lo que cuenta no es el mismo texto, sino su creación.

Nuestro equivocado concepto de que coincidan los tiempos de la narración y el relato hace posible que en el relato - en el discurso de los interlocutores, de los que se dicen a sí mismos sus pensamientos o de los que lo escriben - participemos directamente, cuanto más si sabemos que los oyentes de los hablantes o monologantes generalmente están ausentes, y esto

prácticamente obliga al lector a asumir el papel de oyente. En tal caso, entre él y el relato se diría que desaparece la distancia. Quizá a esta situación le forma una antítesis compensatoria el diálogo inicial - pues, entonces hay oyente - y ésta sea también la función de los años presentados antes de algunos textos de narrador. Puig procura que la novela en ningún momento quede unívoca. Al respecto, a nivel de la narración los oyentes naturales de los narradores-personajes no serán el lector, sino ellos mismos o su interlocutor.

Ello que en el nivel de la narración no sea más que una inmediatez imaginada se hace legítima a nivel de la productividad textual. La presencia del escritor hecha desaparecer casi totalmente pone en serio peligro el rol de copartícipe del lector, lo que soluciona la condición de Toto convertido en autor. (Aquí también es evidente la tentativa compensatoria.) De ser cierto lo que justamente apoya la conversión de Toto en personaje, es decir, que el objetivo definitivo de Puig no es el relatar una historia sino la capacidad creativa del texto, el funcionamiento del "programa", o sea, la propia escritura, y el copartícipe del escritor será necesariamente el lector. Con la escritura, con la productividad de la escritura, nos encontramos indudablemente - dejada toda distancia - en lo inmediato.

Verdad que el tiempo de la escritura y de la lectura puede supeditarse a un tiempo calendario, pero la creación de escritura se realiza una y otra vez en cada lectura, es decir, coinciden ambos tiempos. Por eso justamente no puede expresarse en tiempo, ya que partiendo de la escritura, en que el autor es lector de sí mismo, tendríamos que enumerar todos los demás tiempos de lectura, lo que, por supuesto, es un absurdo. Como único tiempo racional de la creación de escritura podemos dar el presente siempre actual.

¿Relato o monólogo?

Con la pregunta formulada en primera persona y que abre *Sangre de amor correspondido* - ¿Cuál fue la última vez que me viste? - un personaje no referido se dirige directamente a alguien con quien había tenido alguna vivencia en común.

La respuesta la da un personaje en apariencia objetivo, supuestamente informado, quien hable sobre el interrogado en tercera persona y que busca reforzar la exactitud de sus recuerdos con breves preguntas comple-

mentarias interpoladas y dirigidas al interrogador: ¿verdad?, ¿no es cierto?, ¿está claro? Se diría que el diálogo se realiza solamente entre los dos a no ser por el interlocutor que responde al interrogador repentinamente en tercera persona. La lengua española distingue los géneros masculino y femenino, por lo que no cabe duda de a quién se refiere eso de ¿Y qué más pasó con ella?

Aparentemente, el narrador no figura en las vivencias contadas, por eso podríamos identificarlo formalmente sólo con el narrador-autor que todo lo sabe. En su impersonalidad, sin embargo, hacen mella esas breves preguntas complementarias pronunciadas como buscando confirmación: ¿o no?, ¿no es cierto?, etc. Su narración se ve nutrida de citas dialogadas. Mas estas no están introducidas por la consabida fórmula de que fulano o zutano dijo o preguntó. Esto puede entenderse de dos maneras: primero: el narrador le habla al interrogador, es decir, ya con el énfasis puede indicar que no es él quien hable en primera persona; segundo: el narrador no habla, sino escribe, y por eso basta con las comillas para concitar la atención. Contradice la primera suposición el hecho de que el narrador mencionó al interrogador en tercera persona, y contradice la segunda aquello de citar sin introducir, rasgo típico del lenguaje vivo.

Se nos informa también sobre los pensamientos del interrogado. En principio, es probable que el narrador haya sido informado por el propio interrogado. "Hablaban de amor, nada más que palabras bien dulces" (11), o "ella se quedó pensando..." (110) Una que otra expresión despierta dudas. "Esa vez que volviste ¿alcanzaste a verme de lejos?" a lo que replica el narrador: "Esa vez que él volvió le parece que la vio." (11) Eso de parece puede referirse al narrador, pero también al interrogador. Pero si el interrogado, al parecer, vio a la muchacha (¡en tiempo presente!), en tal caso de ello no podrá estar enterado el narrador. Esta manera de decir puede despertar suspicacias, no obstante, no podemos llegar de la suspicacia a la certidumbre. Por ejemplo, en las oraciones: "El está seguro de que casi ni novios tuvo" (12). "Al siguiente día sí se lo iba a decir. Después que pasara esa noche." (14) No se excluye la posibilidad de información obtenida del interrogado, sólo que es poco probable que todas sus intenciones sean conocidas por el narrador en sus pormenores. Sobre la persona del narrador nos encontramos vacilantes, y tampoco se explica por qué tenga que contar con minuciosa precisión los acontecimientos vividos, es decir, conocidos por el interrogador. Esto plantea dudas sobre la persona del interrogador, tanto más cuanto las declaraciones del inter-

rogador, y del narrador encajan cada vez menos entre sí. La mujer pregunta en primera persona. El narrador hable no sólo sobre el interrogado, sino cada vez más decididamente también sobre el interrogador como terceras personas, como personas ausentes. Justifícase entonces pensar que las preguntas no provienen de una persona verdadera, lo que entra en curiosa contradicción con el hecho de que nada más que las preguntas se dejan oir en primera persona, lo que en principio es la señal más natural de la presencia en la escena.

El interrogador tiene dudas no solamente con respecto al recuerdo exacto de lo sucedido en el pasado, sino pregunta también en relación con unos rumores sobre los cuales debe conocer la verdad, es decir, que el hombre nunca la llevó tras los arbustos. Esto también se deduce de las palabras del narrador: "Fue a la de pelo negro que él se llevó a los matorrales." (15) En el hotel estaba la rubia María de Gloria. El nombre del interrogador lo conocemos justamente cunado su pregunta no sólo que es formalmente absurda, puesto que a lo sumo tendría sentido tan solo como afirmación, sino que nos revela también su verdadera función: "presentar" la historia.

Pero ¿por qué necesitaría de presentación el narrador-autor o narrador-personaje? Una o varias relaciones amorosas, el pasado de un hombre, puede contarse sin preguntas así. Por supuesto, el diálogo puede ser una forma afortunada, pero para ello son indispensables dos partícipes. Sabemos bien que sobre el misterioso narrador-autor o narrador-personaje de la novela nunca se trasluce que haya alguna persona fuera del protagonista y de la mujer que interroga. Si el autor es el narrador, no se justifica la forma dialogada. La mujer no le preguntaría a él. Pero si lo hiciera, la confusión es evidente, y tampoco se disuelve con el hecho de que el interrogador no es verdadero (a lo que nos hemos referido líneas arriba). Suponiendo que el autor no haya incurrido en error, es inevitable considerar que el narrador tampoco es verdadero, y no sólo en lo narrado, sino igual a nivel de la narración.

¿Pero la mujer - hemos conocido su nombre - existe en la ficción, no existe solamente en la narración. Lógicamente, de esto se deduce de manera unívoca el absurdo de que existe de veras un relato (lo narrado), y en ella personajes, pero no hay narración verdadera.

Sí según esto, el relato nos ha llegado a nosotros de la nada, es un hecho en sí mismo suficiente como para que no renunciemos a nuestro análisis de la narración.

Junto a la forma de oraciones simples, Puig echa mano en el discurso narrativo de giros idiomáticos rudimentarios y propios de las clases incultas. Por ejemplo: se lleva a la chica al hotel para "hacer allí sus cosas", eufemismo de pobre nivel, o sigue la oración ya antes mencionada: "Fue a la de pelo negro que se llevó a los matorrales, una cuestión muy diferente." (15)

De manera que el lenguaje del narrador está a tono con el texto citado del protagonista. Es difícil imaginar un narrador-personaje tan inculto como el protagonista pero no referido en el relato. Además, el narrador-autor no puede tener ningún motívo para recurrir a este lenguaje, ya que los textos citados bastan para presentar los usos verbales del entorno, los cuales necesariamente no deben coincidir con los suyos.

Mas si pese a ello suponemos que el narrador sea el autor, entonces debemos calificar básicamente de engañoso este uso lingüístico. El engaño incluso explica la razón para la intercalación del interrogador. Una de las preguntas la cierra así: "Quiero ver si me estás diciendo la verdad" (11), luego más tarde cuando, según el narrador, la mujer (interrogador) ya está entrada en copas, dice: "No es cierto, yo nunca tomé en la vida." (15) y posteriormente replica que es mentira que después de la noche pasada en el hotel el protagonista hubiera abordado a una mujer y se hubiera acostado con ella. En otras intervenciones suyas desmiente paso a paso lo dicho por el narrador. En cuanto al caso de la mujer abordada, el interrogador ni habría podido enterarse. Un argumento más para suponer que a nivel de la narración el interrogador no es real.

Conforme avanzamos se hace también más evidente que el relato puede igualmente ponerse en duda. El narrador irreal de la narración y su interrogador, por tanto, la narración irreal, son aplicados intencionadamente por el autor en una historia donde ésta no es verdadera, ni siquiera a nivel de la ficción.

De manera que justamente por esto el único narrador verdadero probable de este relato es el protagonista-hombre. A las preguntas no responde en primera persona, pues hablando de sí en tercera persona da la sensación de objetividad, de verdad. Con todo, el autor debe hacernos intuir que la historia no es verdadera, ya que de no ser así, la narración perdería sentido. Y se vale para esto de insertar al interrogador.

En principio nada impide que varios narradores relaten la historia, y ésta puede desenvolverse también a partir del diálogo. En el segundo caso, el propio interrogador cumple igual la función de narrador. La

"presentación" del relato y la orientación del lector pueden calificarse así. El interrogador, la supuesta María de Gloria, no existe a nivel del relato. Pero las contradicciones que traducen sus palabras pueden disolverse de inmediato si la identificamos con el narrador-personaje. Esta inusitada táctica del autor trae por resultado que el presentador del relato, el interrogador, sea un narrador en primera persona, yo, mientras que el narrador que relata la historia se menciona como tercera persona en su propio relato. Este uso de las personas gramaticales en la organización del discurso señala la ambigüidad del narrador y, en última instancia, su personalidad enajenada de sí misma. El hecho de que como yo se exprese el dubitante, el refutador sugiere que esta personalidad no está enferma, no cree en su propia historia de mentira.

En su libro titulado Transparent Minds, Dorris Cohn distingue entre narraciones de primera persona y monólogos autónomos partiendo de que las primeras se dirigen a oyentes (lectores), mientras que en los segundos el relator del monólogo y el oyente son la misma persona. Dorris Cohn estudia las técnicas narrativas en las cuales el yo recuerda y cuenta de sí mismo - lo que pensara y sintiera alguna vez - o experiencias simultáneas con el acto de su palabra.

Resulta especialmente difícil evocar el contenido de la consciencia ya pasado, porque el yo actual tiende necesariamente a distorsionarlo. La única manera cómo el autor de una novela autobiográfica puede presentar fidedignamente el contenido consciente es acallando la voz de su yo presente. Y esto es así porque en caso de que éste pueda manifestarse, el contenido consciente presentado no conjugará con el contenido consciente verdadero. Cohn hablará entonces de disonancia, y de consonancia en la situación primera.

En la novela autobiográfica el yo recuerda sistemáticamente en orden cronológico los acontecimientos pasados. De hacerlo en forma monologada, psicológicamente no llegaría a convencer, dado que en la memoria no hay sistematicidad. El recuerdo monológico y sistemático adquieren probabilidad si tienen como objetivo la confesión abierta o la auto-justificación. Pero en este caso - aunque no haya oyentes - el carácter del monólogo no deja de ser de índole comunicativa. En la novela autobiográfica las asociaciones pueden funcionar como recursos evocadores del pasado, no obstante ser la forma una narración tradicional. En el relato rememorativo el yo comunica a sí mismo sus recuerdos emergidos a consecuencia de sus asociaciones. En esta circunstancia no encaja supeditarse a la cronología, y el objetivo

del discurso no es presentar la historia. Los monólogos rememorativos se hallan a medio camino entre los monólogos autobiográficos y los relatos rememorativos, articulan la forma monologada del primero con el relato rememorativo ácrono de los segundos.

Dorris Cohn resume los diversos tipos en la siguiente tabla:

	Relato	Monólogo
Cronología	Relato autobiográfico David Copperfield	Monólogo autobiográfico A Gentle Creature
Acronología	Relato rememorativo Free Fall	Monólogo rememorativo The Sound and the Fury

Cita, además, el comentario de Claude Simon a propósito de su novela La Route des Flandres: Frente a la crónica, donde se da cuenta de los hechos conforme han venido surgiendo (Simon habla de sí mismo), el autor no se propone tanto referir una historia, sino más bien describir las huellas profundas que haya dejado en su recuerdo y en su sensibilidad.

La única continuidad del monólogo rememorativo es la continuidad de la razón que recuerda de manera espontánea. Émile Benveniste distingue la histoire de tiempo pasado y tercera persona, la historia objetiva y simplemente narrativa que excluye al narrador personal y a su oyente, del discours básicamente de tiempo presente (aunque use libremente el pasado y futuro), dirigido en primera persona a oyentes de segunda o tercera y buscando influirlas, y cuya característica más relevante, según Benveniste, es que gira en torno a la persona del narrador. Cotejando esto con lo apuntado por Jean Starobinski, quien considera evento del discours al desenvolvimiento del monólogo, independientemente de los nechos allí comunicados y básicamente irrelevantes, Dorris Cohn llega a la conclusion de que lo afirmado por Benveniste sobre el discurso monológico rige sólo en caso de que el narrador y el oyente sean la misma persona.

Lo esencial del monólogo rememorativo radica en referirse exclusivamente al pasado y está exento de las experiencias del presente. Este soliloquio empieza in medias res y, en general, hay un acontecimiento, las más veces el más próximo al presente, que arranca la cadena ácrona, como al azar, de los recuerdos que van suscitándose unos a otros. La forma del recuerdo impulso es por lo general la del relato autobiográfico, pero desconocemos su momento, y podemos deducirlo sólo de unos cuantos indicios.

Este monólogo no refleja explícitamente los recuerdos y opta principalmente por las estructuras oracionales más breves.

Durante el desarrollo del monólogo autónomo por lo regular no cambia la proporción entre los tiempos de lo narrado y la narración. Obviamente, es de primera persona, y a menudo hay un oyente implícito. La primera persona puede ser reemplazada por una segunda o por una tercera, pero, en todo caso, el texto apunta a la persona monologante. Los sucesos no se presentan en él directamente, sino sólo de manera vivida, concebida o sentida por el monologante. Las personas que emergen en el pensamiento vienen referidas por pronombres, y sus nombres se descubren sólo por alguna razón peculiar. Del escenario - si acaso llegamos a conocerlo nos dicen oraciones meramente nominales (no predicativas). Las líneas asociativas se suceden en orden ácrono. La asociación no es semántico-significativa, sino predominatemente verbal. Lo típico de sus estructuras lingüísticas es la exclamación, cuya función más conocida es informar al oyente con intensa emotividad el ánimo, la conducta o el deseo del hablante. Las eventuales preguntas son retóricas o tienen ya implícitas sus respuestas. Las declaraciones en primera persona son de tiempo presente y gustan de utilizar verbos de actividad subjetiva tales como pensar, suponer, desear, esperar. Mediante la libre asociación, en el texto pueden aparecer también los tiempos pretérito, futuro, presente gnómico, modos indicativo y subjuntivo. El monólogo autónomo empieza como al azar y cuando toca su fin, no tiene conclusión.

En el primer capítulo y en el epílogo - este último repite, con pocas omisiones, al primero -, lo informado por el narrador no concuerda con lo sucedido. A partir del segundo capítulo se entremezclan situaciones y conversaciones falsas y reales, mientras que en el último capítulo, el XII, no figuran ni una sóla mentira ni afirmación distorsionada. En este capítulo, en vez de las observaciones y diálogos entre comillas, los personajes hablan directamente: la madre y Josemar. La novela viene cerrada por un largo monólogo de la madre. Sus palabras podemos interpretarlas como irónicas ya que se equivoca sobre manera al juzgar la situación de su hijo. Sin embargo, la subjetividad maternal no es clara, es un disfraz donde se esconde el verdadero ser de Josemar. Aparentemente este capítulo refuta nuestras suposiciones de que el narrador es Josemar. Pero todas las palabras de la madre él las oye, resuenan en su coinciencia, por ende, son parte de su historia. El escritor cambió en este capítulo su técnica, no recurre a las comillas, no incluye marcas de tipo enunciativo (dijo, pidió, etc. la madre), como si hiciera un esfuerzo más por embaucar a sus lectores.

En contraste con el presente de la novela, los acontecimientos pretéritos los conocemos no según fueran ocurriendo. Sin embargo, Puig procura hacernos sentir que el relato es continuo, pues en el segundo capítulo regresa a la infancia de Josemar, y en el capítulo XII llega al presente. Pero en las partes intermedias los sucesos aparecen como por casualidad, no puede hablarse de orden cronológico. Algunas situaciones y acontecimientos incluso se realizan reiteradamente. No obstante, hay cierto avance, pero no de lo remoto hacia lo presente, sino de lo falsificado a lo verdadero. Partiendo de la conciencia falsa nos desplazamos hacia la conciencia que cuenta ya con hechos. El epílogo, empero, hace retornar al protagonista a su estado de conciencia inicial. A nivel de la estructura, esto equivale a negar el "avance".

Con arreglo a la tabla, si se trata de determinar el tipo de novela podríamos escoger entre relato y monólogo rememorativos. El relato rememorativo es una variante del relato autobiográfico, en el cual el orden de desarrollo del relato está definido por las asociaciones. El narrador de primera persona quiere informar a los lectores o a los oyentes haciéndolos aparecer o no, dirigiéndoles o no la palabra explícitamente. Para manifestar esta intención se prestan excelentemente las historias de marco (el manuscrito que le confiaron al editor, o con el cual diera por casualidad). No hay nada que demuestre intención similar en Sangre de amor correspondido, peor aun, como ya lo expusiéramos, el narrador disfrazado habla con el interrogador inexistente, es decir, consigo mismo.

Otro elemento substancial del relato rememorativo es necesariamente el propio recuerdo, y lo es también del monólogo rememorativo. Nuestra novela puede encajar en los marcos del segundo tipo en tanto el narrador y su interlocutor son una y la misma persona. Ambos tipos mencionados tendrán necesariamente su centro gravitante en el recuerdo. Pero en torno a los recuerdos de Josemar se observan algunos disloques. (Esta circunstancia ya de por sí excluye la existencia de un narrador objetivo en tercera persona.) Lo que Josemar "recuerda" en gran parte no es cierto, y no porque yerra su recuerdo, sino en tanto Josemar no hace más que fingir el recordar.

Así que tampoco podemos hablar de relato rememorativo ni de monólogo rememorativo porque estos han de referirse al pasado. En la novela, numerosas situaciones y pensamientos aparecen en el presente, mientras que en el monólogo rememorativo no se tocan las experiencias del presente. El "recuerdo" que impulsa la cadena asociativa - aunque parezca relato auto-

biográfico - habla de acontecimientos y situaciones jamás ocurridos. Si pasamos por alto solamente el capítulo XII separándolo del todo de la novela, tampoco tenemos pruebas de que esta novela no sea monólogo. Este carácter parece refutarlo el capítulo XII, e igual la intervención de los interrogadores y otros interlocutores.

Como hemos visto, el narrador habla consigo mismo y ello implica que se trata entonces de un monólogo interno. En Sangre de amor correspondido pueden regir las peculiaridades ya citadas del monólogo autónomo, otro tipo probable del monólogo interno además del monólogo rememorativo.

Al mismo tiempo, resulta ya en principio absurdo repartir en capítulos un monólogo interno. Solamente una novela o una descripción pueden fragmentarse en capítulos, el monólogo interno es un proceso único, ininterrumpido. Las líneas asociativas se suceden acronológicamente, aunque hemos podido ver cómo el escritor porcuró dar la apariencia de respetar las correlaciones temporales. Abundan reiteradamente las descripciones sobre los escenarios - aunque ello tampoco sea necesario en ningún monólogo interno -, bastaría un par de alusiones, o un simple vistazo al escenario en el marco de una oración nominativa.

En la novela apenas si aparecen oraciones exclamativas. El registro exacto (en general, en forma igualmente aparente) de los acontecimientos contradice a la par el carácter de diálogo interno. No cabe decir que el narrador evoque los recuerdos con gran carga emotiva. Es más: con disfrazar su persona en una tercera lo que se propone es decididamente dar la apariencia de objetividad. Las preguntas de ninguna manera son retóricas, desde que en su mayoría no concuerdan con lo comunicado por el narrador. Los verbos pensar, suponer, desear, esperar, etc. son aplicados por el autor sólo en relación con los personajes del recuerdo evocado, es decir, refiriéndose al pasado, o al pasado imaginado. El narrador nunca expresa su actividad mental o afectiva interna con tales verbos.

De monólogo interno solamente tenemos - aunque se trate, por supuesto, de un añadido que no debe pasarse por alto - el hecho de que el narrador hable consigo mismo, la evocación de sus "recuerdos" es asociativa - no obstante la asociación no es verbal, sino conceptual-significativa -, ácrona, y durante el monólogo no cambia la proporción temporal de lo narrado y la narración.

La interrogante es, naturalmente, cómo valorar las propiedades que se ofrecen incongruentes con el monólogo interno. El tono objetivo del narrador, formalmente expresado en tercera persona, la descripción de-

tallada de los escenarios sucesos y de la aparición de algunos personajes, el presente del relato y frente a éste, la ubicación si bien no exacta al menos correlativa del pasado (8 ó 10 años que no la veía), el uso de las comillas y de tiempos verbales típicos de la narración, son todos elementos que se acomodan a los requisitos de una descripción autobiográfica.

Sin embargo, este razonamiento vacila si consideramos que el capítulo inicial contiene no los recuerdos de Josemar, sino sus ensueños. En nuestro soñar es correcto que evoquemos detalladamente ante nosotros las conversaciones imaginadas, y que perfilemos el rostro y la figura de tal mujer o de tal hombre con quienes hablemos, o la situación donde quisiéramos esté ubicado el encuentro. En el ensueño vivimos como hecho lo deseado, no cabe allí el comentario, el sentir no se refiere al acontecimiento, sino es parte de éste.

El ensueño puede encajar tanto en el relato autobiográfico como en el monólogo interno. En el primero debe señalarse que el acontecimiento o la situación no son verdaderos, sino deseados. En el segundo, no es necesaria tal puntualización. El motivo por el cual los ensueños de Josemar contradicen a las propiedades del monólogo interno es tangible. Puig coloca lo deseado en el pasado, lo presenta como recuerdo. Toda fantasía es ciudadana de plenos derechos del alma, mas su orientación es indudablemente el futuro aun no presentado. Si queremos transformar el pasado, reparamos en lo ineludible del modo condicional. Y en esta forma podría encajar incluso en el relato autobiográfico.

Pero Puig falsifica el monólogo interno - y, claro está, igual haría con el relato rememorativo - insertando en la novela la fantasía como recuerdo, concediéndole así igual rango que a lo sucedido realmente en el pasado, disfrazándolo de historia, revistiéndolo de objetividad.

La confusión tipológica sintoniza con la confusión que se opera en el narrador-personaje, la falsificación del tipo de novela con la falsificación del pasado, su significado más profundo con las convenciones falsas, con el autorretrato falso. Al mismo tiempo, acercando al hecho el ensueño, el autor destaca su trascendencia, es falsa, pero no vana, le ayuda a Josemar a hacerle llevadera la vida.

Falsificando el tipo de novela aparentemente aplicado, Puig se solidariza con el mentiroso Josemar. Si Josemar engaña, él también engaña; presenta como real, como pasado ocurrido la imaginación irreal que irrumpe en el eterno presente del alma. Esta imaginación transformadora del pasado es el sello definitivo de la deseperanza aniquiladora del futuro.

El maestro del "embaucamiento" ya en el título incluye la palabra clave de la incongruencia entre lo deseado y lo verdadero: la sangre. Josemar en la realidad no soporta la sangre, pero en su imaginación su virilidad evoca una y otra vez apoteósicamente la sangre derramada por Gloria al perder su virginidad, pues la sangre está llamada a simbolizar su triunfo sobre la mujer, la sociedad, la vida.

Las palabras, la única lengua que sabe Josemar, han sido infectadas por falsos ideales. Este lenguaje impide que pueda entenderse a sí mismo. Es incapaz de amor y ternura, empero estas son las cualidades verdaderas de Josemar, si bien él no las reconoce. Este lenguaje ya en sí mismo también infecta, y por eso puede Josemar desear lo que le repugna. La ambivalencia de las emociones de la conciencia se refleja en el tipo de la novela. Relato y monólogo interior autónomo transmitense mutuamente la "enfermedad", sus síntomas no nos orientan. Han dado en un nuevo tipo de novela, un tipo hasta ahora desconocido.

Modalidad trágica

"Es el mundo", oímos y decimos a diario. Con esta expresión señalamos algo cuyo sentido no alcanzaríamos a definir. La definición de la realidad, de ser posible, es algo que nos resultaría incluso más difícil de redondear. La novela realista fue creada por los escritores que consideraron ambos conceptos uno solo y dieron por representar el mundo en su propia realidad. Hay gente que gusta de tomar el pelo, humoristas espontáneos o de oficio. El escritor realista puede referirlos, o registrar sus chistes, juegos de palabras o sus ideas. ¿Pero acaso puede permitirse a él mismo bromear? ¿Puede burlarse de sus personajes, puede ironizar, empapar de humor sus historias?

De hacerlo, su obra ya no establecerá relación de igualdad entre el mundo y la realidad, ya que el humor siempre liberá a la palabra o al hecho de su marca de racionalidad, en su espejo desfigurante se hacen ambiguas en el espectador las acciones y circunstancias de las personas, y dudará también sobre lo correcto o no de su criterio anterior. El verdadero realista se caracteriza no sólo por su fidelidad a la experiencia, sino también por la seriedad con que la presenta.

Esta seriedad falta en parte importante de las novelas latinoamericanas de los 60; aunque la risa muchas veces encubre angustia, quien viaja a lo desconocido se da ánimo a sí mismo como cuando silba uno cruzando te-

rreno tenebroso. El escritor en vano colocaría sobre los contornos de la conducta humana que resulten imprevisibles la reja de valores aplicados antes con éxito; ya no encaja. En la dilatación de la realidad vacilan las proporciones, pierden vigencia las leyes conocidas. Por eso la intención del escritor apunta no a trasmitir fielmente la experiencia, sino más bien a su comprensión. No escribe una novela experimental, sino realiza en su obra un experimento, buscando más y más soluciones para encontrar por fin la respuesta correcta.

Aunque se deba evidentemente al tono objetivo y muchas veces indiferente el hecho de que no podamos incluir estas novelas entre las creaciones trágicas, la causa sin embargo hay que buscarla en la constatación de que en vez de la representación de la vida el escritor invita a sus lectores al experimento en calidad de partícipes y de testigos. Los elementos cómicos y la ironía son instrumentos que compensan el tono trágico que falta, partiendo de la fuerza de contradicción que existe entre la comunicación inacentuada de la acción de desenlace trágico y las escenas cómicas interpoladas. Pero la presencia de los elementos cómicos es limitada, por lo que no bastan para que se declare cómica a toda la obra.

Desde luego, tenemos que hacer distingos entre contenido de la acción y modalidad de presentación. Lo primero contiene muchas veces momentos e incluso desenlaces que pueden catalogarse trágicos. Así, por ejemplo, en Cien años de soledad, el viento barre Macondo; los héroes de Onetti se suicidan o mueren. El Oliveira de Cortázar se suicida o enloquence; los personajes de Rulfo son arrebatados por la muerte tras una vida no vivida plenamente; el Zavala de Vargas Llosa termina hundiéndose en la mediocridad. Por el carácter experimental o de modelo de la acción, por el modo de expresión humorístico, irónico o tal vez con una objetividad displicente, no podemos hablar de modalidad trágica, al menos en su sentido tradicional. Esta solución le es ajena a la líneas de la gran épica latinoamericana vinculable con los años 60.

Los autores le impiden al lector identificarse plenamente con sus héroes, personajes a veces antipáticos, como en Onetti o Rulfo, o que simplemente no caben en las categorías caracterológicas de bueno o malo. Sucede así incluso en el caso de García Márquez también, escritor que en uno que otro punto hace posible la identificación; evidentemente no se trata de la suerte de fulano o zutano, sino de cierto rumbo escogido que resultará más tarde incorrecto, errado, o que lleva a la aniquilación. Pero tragedia puede tener solamente una persona. En García Márquez a veces

salta lo trágico cuando en el sumario de acontecimientos - aunque sólo se trate de un grito aparece la exposición directa, mimética. ¡Ay, mi madre! grita el agonizante o ha gritado alguien entre la muchedumbre reunida en la plaza cuando empieza la masacre de las ametralladoras.

En la modalidad tradicionalmente trágica es inevitable la manifestación directa de los sentimientos, vengan éstos de la persona directamente afectada o de aquella conmovida por la suerte trágica de otro. La presencia es un elemento indispensable de la tragedia. En el instante del relato ésta deberá darle en el corazón a la persona narradora, aunque no haya estado presente en el momento de ocurrir el hecho. No por casualidad usamos el nombre de este género dramático también incluso dentro de la épica si hablamos sobre acciones especialmente dolorosas o que refieren la ruina de vidas o esperanzas. El drama ocurre ante nosotros, lo trágico está presente y se hace oír por la voz de los personajes o del coro. La propia voz es también particular, son particulares el dolor, la desesperanza, la participación conmovida, y todas estas son voces nacidas de la oportunidad. El modo de la interpretación resulta especialmente decisivo si es que el mismo escritor informa, pues habrá de conseguir que su lector viva como actual el suceso ya ocurrido.

Uno que otro rasgo mencionado aparece en los escritores del boom, pero no son necesariamente determinantes con respecto al tono general de la novela. Puede acotarse más bien que los autores persiguen que la ausencia de algunos rasgos o la naturaleza del tono atenúe, esconda o le reste importancia a lo trágico.

En las novelas de Rulfo la presencia está dada. El autor entreteje un velo de tupida trama a base del mundo emotivo desarticulado y del mundo intelectivo inmaduro de los afectados, y a través de este tejido apenas si se entrevé la tragedia. Así, por ejemplo, la del padre que lleva sobre la espalda a su hijo agonizante y le pregunta si oye ya los ladridos de los perros que indican la cercanía del pueblo, y ante la falta de respuesta no él sino el lector intuye que el muchacho ya no vive. En Pedro Páramo la presencia es ambivalente. De quienes hablan en primera persona solamente es el alma la que va deambulando entre los muros de Comala; es que allí están y no están a la vez, su desesperación, su consternación, su duelo a la par tienen y no tienen vigencia.

Onetti a menudo habla en primera persona singular y plural, pero sus narradores no tienen que ver ni con la historia ni con sus protagonistas. Emocionalmente no están afectados, y esta situación suya de estar fuera

se manifiesta también en su voz meramente informativa e indiferente. En los relatos de Onetti - por cierto, debido seguramente a la peculiaridad de este género son varios los narradores personales que participan en la historia. La carga emotiva evidentemente existente en la acción está encubierta por la desesperación resignada o por el estado de ánimo de sus personajes, por esa situación que excede ya lo bueno y lo malo. Indiferentes cometen el suicidio (véase la historia de la mujer que pierde el amor de su marido y que pone fin a su vida disparándose con una pistola en la boca) o asumen la segura pena de muerte (como el hombre acusado injustamente por el asesinato de la muchacha muda). ¿Qué tragedia es aquella que deja casi fríamente a quien la vive? Esta voz fría, la resignación, nos aleja del caso al punto de captar un grado de desesperación tal que los hoce insensibles incluso frente a la mueste. La desesperación es causada no por una u otra circunstancia, niso por la desesperanza general de la vida humana. Pero la tragedia es personal, no cabe en la generalidad que elevándola al plano de los principios la despoja de su carga afectiva, es decir, de su razón de ser.

Este principismo aparece en todos los casos donde el escritor constituye un modelo de mundo. Pero ello no impide que dentro de la totalidad de la obra no hay momentos trágicos como, por ejemplo, los ya mencionados. Con todo, la narración, usual en el cuento y típica de la novela, no encaja en la tragedia. El lector se muestra básicamente tranquilo ante el desenlace - aunque deba defraudarse - y se siente en seguridad: en el cuento en definitiva todo toma buen rumbo y triunfa la justicia. Este tono se supone que es resultado de la técnica periodística que se vale del contraste y de la sorpresa. La técnica del contraste trae consigo el humor y los acontecimientos no verídicos. En lugar de la voz indiferente, éste es el método de García Márquez para evitar se clasifique de trágicos los acontecimientos. Los abogados vestidos de negro, en realidad los ejecutores de la política vil del poder que desconoce la piedad, son gente que hace reír, aunque el autor nos esté dando a conocer la miseria trágica de un pueblo.

Cortázar encubre con humor la profunda consternación de sus figuras. Al Oliveira que asoma peligrosamente por la ventana del tercer piso, sus amigos quieren cogerle - salvarle - con la red protectora del humor, y así es como tratan de ocultarle sus temores y preocupaciones. Amor, solidaridad, pasión desesperada se esconden por detrás de la broma y las ideas chistosas. El elemento imprescindible de la tragedia, la presencia, está

mucho más afirmada en las mejores novelas de Cortázar que en cualquiera de las obras entre los escritores mencionados. Tanto Rayuela como 62 Modelo para armar se desenvuelven casi incesantemente en diálogos y monólogos. Esta forma exageradamente directa trata de ocultarla Cortázar principalmente valiéndose del tono cómico.

La expresión del contenido trágico bajo la forma cómica indica claramente que dicha modalidad ha perdido su función original. Lo mismo rige también para el modo de relato que mantiene la distancia, que es de tono indiferente y que elude la presencia. Ninguno sirve sui generis para la trasmisión de las emociones que reclama el contenido dado. El autor nunca reviste su obra con el vestido adecuado para la ocasión. (El símil subraya el parentesco con esa tendencia mundial donde en las óperas el vaquero a menudo ha dado en sustituir el frac y el vestido de gala.)

Entre los autores mencionados, solamente es Vargas Llosa quien no despoja a sus novelas realistas de la presencia, así como tampoco disuelve lo trágico con humor o tono desinteresado, indiferente. Para eludir lo trágico directo se vale del argumento. Zavala, quien debiera hundirse en el conflicto entre su familia y su concepción de vida, se refugia en la insignificancia, y la tragedia es incompatible (al menos aparentemente) con su existencia cotidiana, pequeño-burguesa. De todos modos, Vargas Llosa - y nadie más que él - crea sus obras en la modalidad que encaja con su contenido, conforme con la seriedad y las reglas de la épica realista.

Con esta misma seriedad nos encontramos también en las obras de Manuel Puig, escritor que con una objetividad de rigor casi científico se propone descubrirnos la realidad interna, la realidad síquica.

El presente acrónico del alma en el cual se realizan todas sus novelas es el tiempo y lugar naturales de lo trágico. De este presente no se aparta al punto de que todo lo pasado lo considera antecedentes y los cita como algo que debe conocerse o como detalles de la biografía. Las cartas donde nos enteramos por Nené de lo acaecido entre ella y su adorado no contradicen la afirmación acabada de sostener. Nené revive en el quehacer epistolar su amor juvenil, y no es que solamente lo recuerde.

El escritor comunica fielmente sus sentimientos, tal y cual lo concibe para sí su personaje. Así procede en todas sus novelas. De aquí nace la ambigüedad de que los momentos trágicos se expresen en tono adecuado - sólo que precisamente será tan sólo este tono el que consideraremos adecuado desde el punto de vista de quien es afectado por el momento dado, mientras que cualquier lector cultivado lo califica como corriente y este-

reotipado, y lo interpretará necesariamente como irónico. En contadísimos instantes, en el ardor singular de la emoción, captamos nosotros también como dignas las ideas y palabras del personaje. Aunque ésto apenas si sea algo más que el ya citado y quejumbroso "¡Ay, mi madre!" de Cien años.

Puig franquea con suerte la distancia que separa la seriedad y fidelidad a la realidad y lo cómico que recibe dubitando la realidad. El autor no la pone en tela de juicio; más aún: ni siquiera mira irónicamente la expresión de dolor propia de estas novelitas romanticonas. Eso se lo deja a los lectores. Obviamente, tiene conciencia de esta reacción en el lector y la aprovecha. El hombre de nuestra era se impresiona poco ante las poses espectaculares, le repugnan las grandes palabras, no les da crédito. La ironía tiene como función - igual que el humor o el modo interpretativo indiferente - afianzar el crédito. El sentimiento balbuceante puede ser ridículo, más no lo empaña la sospecha de mentira.

Hasta ahora habíamos considerado por todos conocido el concepto de trágico y de lo trágico, aunque su definición de ninguna manera sea sencilla. H. A. Mason (The Tragic Plane, Clarendon Press, Oxford, 1985) juzga lo trágico como algo que puede realizarse únicamente en la tragedia. A su parecer, no tiene cabida en la novela de veras excelente. Remarca la duplicidad inevitable de la tragedia, o sea, que no puede prescindir de la presencia divina bajo alguna forma, y, a la vez, necesariamente aparecerá en ella la ineficacia de la fe.

En las tragedias el héroe tiene por lo regular algún rango. Ora su nacimiento, ora algunas de sus cualidades extraordinarias, lo han predestinado al rol de héroe trágico. Puig no destaca a sus figuras de entre el resto de personas ni por su origen ni por sus peculiaridades. Si acaso llegan a caer - aunque esta expresión no venga tanto al caso, por lo que decimos mejor, si acaso no tienen éxito -, no caen de lo alto. Se acomodarían a lo sumo al drama social, pero tal vez mejor a la comedia.

Mason también toma la palabra utilizada por Aristóteles en relación con la tragedia: hamartia. Pero mientras suele traducírsela generalmente como "culpa", Mason considera más bien clave la acepción "error". Mason cita a J. P. Vernant (Mythe et tragédie en Grèce ancienne): "... quel est cet être que la tragédie qualifie de deinós, monstre incompréhensible et déroutant, à la fois agent et agi, coupable et innocent, lucide et aveugle, etc." que corroboran la afirmación del carácter ambiguo de la tragedia, y coinciden con la concepción que traduce hamartia como error, pues así uno incurre en culpa inocentemente. (Edipo yerra al matar a su padre y casarse con su madre, es decir, se hace parricida e incestuoso inocentemente.)

Ya líneas arriba nos referíamos a que la ironía venía propiciada por el error (el personaje juzga erróneamente su situación, las intenciones y carácter de otros, a su propia persona). No cabe duda de que igualmente el error: es el factor propiciador de lo cómico. La comedia escoge de entre las mismas capas y caracteres que Puig. Por tanto, a sus personajes podríamos considerarlos incluso cómicos.

Si, no obstante, no nos reímos de ellos, se debe a que los personajes no son especialmente malos o antipáticos. Por otra parte, en los casos raros cuando un alma, bajo el influjo de una tensión fuertemente emotiva, comete un acto propio de la tragedia, como el asesinato, el autor de inmediato atenúa y suprime esta tensión, y rebaja al nivel de destino corriente el curso posterior de la vida del personaje. Este destino no va a dar ante la mirada de ningún dios, ni para la ponderación de algún factor trascendental. No es de estos manantiales de donde se ha nutrido la avergonzada fe, ni siquiera de la fuerza y los valores íntimos del personaje, sino de la esperanza depositada en otro, esperanza ingenua y equivocadamente figurada.

De ahí nuestra impresión de que el autor maneja el tema no trágica ni cómicamente, sino en forma irónica. (Como ya hemos visto, la ironía se realiza fuera de la obra, en el lector.)

La hamartia (la culpa, el extravío, el error) mantiene la novela en el límite entre la comedia y la tragedia. Este delicado equilibrio nadie más que el lector puede inclinarlo hacia uno u otro lado en la sintonización definitiva conforme con sus experiencias, sus recuerdos y la totalidad de sus vivencias literarias.

Distancia entre la obra y su lector

Según Maurice Blanchot, las reflexiones (críticas) de lectores demasiado profundos (la aplicación consecuente de principios estéticos, orden de valores morales y demás), el descubrimiento exhaustivo de la obra, pueden convertir la creación artística en objeto museal, pueden impedir que en la nueva lectura recupere esa inquietud y esa falta que provocan su escritura y que le entregue al lector esa misma inquietud y esa falta.

Por mucho que le haya conmovido al lector la vivencia transmitida, será libre (y con él, la obra) sólo si es capaz de guardar entre él y la obra la distancia debida fuera de los prejuicios y circunstancias que incidan en él. Y la condición para ésto es que la creación nunca declare to-

dos sus misterios. Así puede quedar "en la inmovilidad de la gloria" y así puede re-escribirse a sí misma en cada nueva lectura.

Esta reflexión plantea cierta discrepancia contra el punto de vista que considera claramente positiva la identificación con la obra y que mide su rango proporcionalmente al grado de identificación, puesto que ésto conduciría, en principio, al anquilosamiente de la creación.

Como ya he tratado de demostrar, García Márquez obliga al lector a la identificación, porque cifra sus puntos de vista en relato, los naturaliza. Aunque la mayoría de sus novelas las refiere en tercera persona, de ninguna manera es un actante ajeno e imparcial; en cada detalle de sus obras está presente con su relación en realidad resuelta frente al mundo: con su inmensurable afición al hombre y la vida, con su condena a las injusticias sociales, con su receta para arreglar el destino del individuo, sus relaciones con los demás: con amor. Alude también ésto la última oración de Cien años: ya no tienen ninguna opción aquéllos que en el curso de su historia nunca han podido salir de su soledad.

La imposición de sus ideas sobre nosotros, su naturalización (su transformación en objetos, sucesos, etc.) no nos deja libertad; no podemos pensar sino en lo que la novela sugiera, con lo que ella misma pierde también su libertad. No será una lectura repetida constantemente nueva y diferente. No queda en ella "secreto, lo desconocido, la lejana luz de pesadilla". Es bueno sumirse en Cien años, pues nos sentimos en seguridad. No obstante el catastrófico desenlace, el mundo se presenta ordenado. No tenemos más que proceder de otra manera y ya no nos aniquilará el torbellino. El mundo es muy rico y quizá por eso es difícil o casi imposible acceder a todos los resquicios, pero no por eso deja de ser conocible. Tiene manifestaciones peculiares para las cuales no encontramos explicación: augurios, presentimientos, marchas al paraíso; pero éstas igual se acomodan bien al mundo conocido, puesto que la bella Remedios se remonta a los cielos en las alas de una sábana; el evento que sigue lo sugiere la transformación en gusanos de la leche que se está cociendo, la facultad profética lo prueba el hecho de que el niño rompe a llorar todavía en el vientre materno. García Márquez amplia el límite de la realidad, pero a la par priva a la irrealidad de su incómodo carácter diferente. Nos sentimos a nuestras anchas en Cien años. A decir verdad, tampoco tememos de las hormigas rojas. El mundo de Cien años es necesariamente redondo y cerrado. Así son todos los mitos. Si con todo la lectura es posible, se debe al humor que trasunta la obra. Este humor, subversivo en su naturaleza, nos ofrece la posibilidad de torpedear por uno u otro flanco este todo ordenado.

Carpentier nos lleva ya a parajes más problemáticos. El vudú haitiano no nos conmueve porque debemos creer en él, sino porque a través de él, o en él, se efectua la fuerza desconocida de otra cultura, de otra raza. Por mucho que Carpentier considere justificada la voluntad aniquiladora de los negros, su triunfo, sin embargo, no lo presenta como la restauración del orden justo. No hace posible nuestra identificación. En la colisión de las fuerzas - igual sucede también en El siglo de las luces - se repite la violencia, le injusticia y el eterno antagonismo entre las relaciones sociales e individuales. Ante la posibilidad de una decisión categórica, dudamos frente al hombre, y sentimos nuestra cultura y nuestro futuro histórico como amenazados, las tendencias latentes en el hombre se colman de angustia. El horizonte carpentierino es social, pero la angustia nos confronta obligadamente con lo desconocido. Así se crea la debida distancia entre la obra y el lector, a ambos siguen libres: lector, para que en su interpretación no lo determine nada; la novela, para convertirse en nueva con cada lectura. Esta distancia, esta libertad, no se da ni en Discurso del método ni en La consagración de la primavera. El escritor permanece en el terreno de la certidumbre, lo que no por eso aumenta su crédito. Durante la lectura ya nos formamos un juicio, pero éste nos aleja demasiado: no seremos libres, sino nos quedaremos fuera. La libertad no juzga, sino crea. En la lectura que trae la libertad se crea un contacto creativo así entre la obra y su lector. (Dependientemente del lector, la valoración, desde luego, puede variar. Habrá quienes se identifiquen con placer. Les complace saber que el mundo es solucionable.)

Los personajes de Rulfo son campesinos mexicanos. Los relatos sobre ellos no se apartan de la realidad cotidiana. Sus temas son las graves dificultades existenciales alimentadas por la situación social, los enredos amorosos, los despiadados cacicazgos, gente degenerada en su amargura, violencias, asesinatos. Sus figuras son arrastradas por las pesadas piedras del silencio al foso sin fondo de su vida para que sin detenerse se precipiten hasta encontrar la muerte. La aldea donde medio muertos vagan los vivos, o la aldea donde los muertos siguen su juicio contra la vida, son a la vez revés y derecho de la misma trama. Sus personajes como si llevaran la muerte en sus espaldas. Yendo más allá de sí mismos, empujan al lector hacia las profundidades inescrutables del alma y del destino. Tememos, pues nosotros somos ellos, y esperamos no obstante no ser ellos. Sentido de identidad y distancia, disciplina psíquica y libertad estética son parte del público de Rulfo.

El mundo de Onetti es completamente diferente, y sin embargo justamente un parentesco lo conecta con Rulfo. Sus personajes tampoco hablan de sí mismos. El silencio y el vacío rodean no solamente a sus figuras, sino que el peso de su relato también lo da lo callado, el eslabón lógico ausente. Onetti hace aparecer la superficie, empero andamos temerosos en su mundo, y no podemos saber en qué momento se abra la tierra. La aniquilación se oculta detrás de los hechos vanos y las palabras huecas, detrás de las conductas aparentes. Sus personajes andan dándole vueltas, buscando, deseando la muerte, porque la cara de la vida - por aludir al título de una de las novelas de Onetti - es la cara de la desgracia. No como si el autor mencionara mucho la muerte, pero en su novela más significativa uno de los personajes se suicida y el otro morirá pronto - como sabemos - una vez concluido el relato. La novela trata en realidad del intervalo entre la vida pasada y la muerte que se avecina, de un juego postrero, de la pirueta que simula la vida, y donde el público es la muerte. El asesinato y la indiferencia del inculpado inocente ante la supuesta condena a muerte, la típica desaparición del deseo satisfecho, el cumplimiento del vano deseo en el suicidio, las diversas orquestaciones de la misma melodía confronta una y otra vez al lector con esta piedra de escándalo de la existencia humana. No puede sentir que el mundo esté arreglado, no se identifica con los personajes que incesantemente le obligan a volver a sí mismo. Es él quien debiera crear orden en las eventualidades, mas ésto es imposible porque la vida, esté donde esté, siempre se arrastra hacia los pies de la muerte y con esto cuestiona también su propia existencia, lo que motivará revisar reiteradamente los puntos de vista. El escritor le deja al lector su libertad. Ello - como toda libertad - implica riesgo, el riesgo de la duda.

Según Maurice Blanchot, pensar en la muerte equivale a "insertar en el pensamiento la duda absoluta, al lento deterioro de lo no seguro, como si que para pensar auténticamente en la seguridad de la muerte debiéramos dejar que la idea se precipite en el abismo de lo dudoso y de lo inauténtico".

En el eje de la duda y la inautenticidad gira la obra cortázariana. La inseguridad del desenlace: Oliveira se suicidará, Hélène caerá asesinada, pero puede que ambos queden con vida, es algo que demuestra en sí que el autor se abstiene del dictamen, de la única solución válida, de la verdad segura. Ambos personajes novelísticos mencionados sufren de la falta de un sentimiento claro y "aunténtico"; pero también de mucho más, de la

inautenticidad del "dasein", de la existencia ante el mundo. Johnny, que también se arrastra a la muerte, la improvisación de su música, en un instante maravilloso cree ver aparecer un resquicio en la pared que le separa del mundo auténtico. Lo "verdadero" indaga también Oliveira, la forma auténtica a él oculta de la vida, pero que seguro existirá en alguna parte. La incapacidad de Johnny de formular lo que vislumbra en la música, la incapacidad de Hélène de liberarse de su conciencia de culpa que apenas explicablemente siente por la muerte de un hombre joven, no son sino una variante especial de ese silencio que encontramos en Rulfo y en Onetti. Por raro que parezca, Hélène se siente culpable por vivir mientras la gente muere. Por eso acoge con placer el cuchillo asesino que se le hunde en el pecho, por eso puede soltar por fin el pesado bulto que permanentemente había cargado. Tanto en El perseguidor como en Rayuela algunos personajes de Cortázar interpretan sus pensamientos, ayudan a entender su significado. El secreto (la muerte, la nada de Heidegger, la vida auténtica a cotejarse con ella) se presenta a nivel de la idea y sólo menos a nivel del argumento. Lo mismo no rige para 62 Modelo para armar e incluso menos para los cuentos de Cortázar. En éstos el secreto es indeclarable, en la situación cotidiana ocurre algo inexplicable que debido precisamente al contraste del entorno resulta consternante y misterioso. En sus novelas donde buscan en realidad una respuesta a un problema filosófico, Cortázar contrarresta la respectiva intencionalidad ideológica de la obra - que lógicamente estorbaría la libertad de la obra y del lector - con un desenlace doble que excluye un único sentido, y empujando a sus figuras a la muerte le estampa el sello del relato al dilema filosófico de la confrontación con la nada.

El mundo cortázariano no da solución, a pesar de que no todas las esperanzas se han perdido. No hay salida a cómo pasar de la apariencia - de la apariencia grave y que persigue y hace caer en la desesperación - a lo verdadero, a lo auténtico. (Es indudable la coincidencia ideológica de Bataille y de Heidegger.) Los personajes se encuentran a un paso - al menos, así lo creen - del mundo donde caen a su lugar los guijarros desordenados del caleidoscopio y se presenta la verdadera constelación de las relaciones humanas. La inusitada mezcla de fe e incredulidad caracterizará la concepción. Cortázar no cree en poderes supremos; no espera que la transformación de la sociedad devuelva el verdadero rostro de la vida. Sus figuras nunca avanzan más allá del descubrimiento de la realidad deseada. Lo único positivo con valor de fe en la existencia ambivalente es la lucha que no se

sosiega en la infructuosidad, la agonía. El mundo es conocido y desconocido a la vez; la lucha mantiene con vida a la obra; crea la distancia necesaria entre obra y lector. Podríamos escapar a la agonía, mas no por eso escaparíamos de su vértigo; e incluso sólo así podemos ser libres del mensaje anquilosante y a veces un tanto directo de los pensamientos filosóficos, y hacemos con esto también libre a la obra y así pueda renacer con cada lectura.

Las novelas de Vargas Llosa son inequívocas en el sentido de que en la sociedad peruana todo anda mal. Se trata de una crítica con la cual podemos identificarnos totalmente, y lo que no haría cambiar ninguna nueva lectura. ¿No se da entonces la distancia debida, así que sus novelas carecen de la opción de renovarse? Como hemos visto líneas arriba, la incertidumbre, la duda despertada y concitada son la base de la distancia. La duda insosegable e insoluble estimula la escritura, y durante la lectura esta duda re-escribirá la obra. La duda encarna en los personajes - principalmente en los protagonistas. El Poeta de La ciudad y los perros y Santiago de Conversaciones en la Catedral despiertan en nosotros un sentimiento contradictorio: de verdad, nunca podemos identificarnos con ellos, y sin embargo nos atraen. La oscura red de la obra la teje el autor no sólo con los grupos de intereses políticos, con intrigas, con el maquiavelismo del poder. Su carácter inextricable proviene de las interrelaciones de los individuos, fuerzas ilimitables incluso por ellos mismos. Del doble cautiverio de las inclinaciones individuales, de los sentimientos y del poder no hay liberación. Las encendidas rebeliones colectivas o individuales pronto se disipan, no traen cambio verdadero; peor aun: afirman la renuncia de Santiago a la acción, su conformismo con la situación imperante. Ninguna represión violenta, ni crueldad policial, ni política astuta e inescrupulosa apretarán tanto la red como la resignación, pues su intolerabilidad la hace aun más despiadada la ausencia de toda posibilidad de franquear la salida. La red tramada en rededor nuestro no desaparece con ningún cambio de sistema. Y, naturalmente, el deseo de liberarnos también siempre queda. En la nueva lectura nos ponemos otra vez a buscar el resquicio en la red; queremos llevar a su fin la rebelión postergada o infructuosa, es decir, empezamos a re-escribir la novela.

Las peculiaridades y tendencias de los personajes de la generación de escritores anteriores a Puig son interesantes en la medida en que sus manifestaciones hacen posible o, al contrario, imposibilitan, la vida humana digna, dejando brillar un delgado rayo en las profundidades misteri-

osas de la existencia y del destino. Tales personajes no son tanto memorables ellos sino los choques entre ellos y lo otro, entre ellos y la comunidad. El choque independizado de ellos caracterizado en gesto, palabra y acción, habla en primer lugar de sí mismo y como máximo parcialmente tipifica a los participantes en el choque. En el sentido tradicional, ni siquiera podemos hablar de caracteres o de esbozos caracterológicos; los personajes encarnan los principios filosófico-ideológicos del escritor, o sus dudas. No nos identificamos con ellos, sino con el propio principio o la propia duda.

A Puig no le interesan ni los problemas existenciales, ni las interrogantes de la sociedad. Sus predecesores preguntan: cómo existo yo y cómo existes tú - pregunta típica del adulto -, mientras que Puig plantea: quién soy yo y quién eres tú - algo típico de la juventud o del comienzo de la vida. Por eso no es casual que en sus primeras obras actúen principalmente niños y jóvenes. Incluso también en sus novelas posteriores, donde, considerando sus años son ya adultos, los protagonistas en realidad no pasan de la fase anterior a la madurez en que habrán de confrontarse con el yo.

La pregunta quién soy yo y quién eres tú en última instancia suena ¿quién es el hombre? En esta medida, pero nada más que en ésta, se refiere también al propio autor. Entre sus personajes algunos se le parecen, otros no. Eso demuestra también que su interrogante no es de carácter personal. Siempre apunta a uno que otro individuo concreto; igual en sus obras de muchos personajes, novelas que bien podríamos considerar como la presentación de una sociedad pueblerina, su atención se dirige solamente a contadas figuras; a las demás se les necesita sólo como ambiente incidente o determinante en mayor o menor medida. Puig no busca tipos excepcionales o marginales, da ventaja a los cotidianos, principalmente a los influidos por las convenciones, por las películas de Hollywood o por algunas ideologías. Pasa por alto los acontecimientos relevantes, no destaca a sus personajes de entre la rutina diaria, ni siquiera a nivel lingüístico-intelectivo.

Paciente cazador o, mejor, paciente operador, filma fielmente lo usual, esperando que de repente emprenda vuelo el pájaro del alma o por lo menos pueda ver quién o qué lo tiene sujetado.

En cuanto a espíritu, cultura y gusto, sus figuras en su mayoría corresponderían al promedio bajo o ni siquiera a éste. Sus palabras son trilladas, vulgares sus emociones, gente gris junto a las cuales en la realidad pasaríamos de largo sin siquiera imaginar lo que puedan llevar

dentro. Puig espera justamente de ellos que pueda dar allí con la esencia humana, e inesperada o casualmente se parte la pantalla que según otros, pero también según ellos mismos, es idéntica a su personalidad. No hace diferencia entre hombre y mujer. Para él no hay hombre no cualitativo ni, por tanto, tampoco hombre cualitativo. Partiendo con el hippismo nos encontramos también con una concepción similar en las generaciones jóvenes de la segunda mitad de nuestro siglo. Sin embargo, el lector no necesariamente tiene igualmente sensibilidad "democrática", su simpatía es parcial. La presentación objetiva de los protagonistas no es resultado de que el autor proscribe la comunicación directa de sus sentimientos y pensamientos - la carta, el monólogo interior, si ya tomamos en cuenta su forma, lo propician -, sino de que éstos llegan a nuestro conocimiento ora en la intimidad repulsiva - por ejemplo, durante la masturbación - ora en la formulación sentimentaloide de sus sentimientos. La desacreditada presentación verbal de las emociones realmente torturantes y, por ende, comprensibles, del individuo carece de precedentes. En la alta literatura, declaraciones desacreditadas semejantes es algo que ocurre sólo con figuras falaces, ruines, etc. El lector es incapaz de identificarse con estas personajes.

Pero ¿cómo consigue entonces Puig que su novela sea arte, es decir, que sea auténtica? Nuestra conmiseración y nuestra compasión las conquistan los personajes con una apreciación errada de la situación y del hombre. Jamás importa lo que piense algún personaje, sino el hecho de que conocemos lo infundamentado de sus pensamientos y sentimientos dirigidos al otro hombre. La verdad, la cual pondría en ridículo la autoconfesión más fiel pero basada en el error, da peso (un peso casi trágico, de no ser este calificativo ajeno al arte puigiano) a los deseos, a las ilusiones y a las desilusiones baratas, dulzonas y propias de las compilaciones.

Quitar el crédito de algunos personajes implica también otras ventajas. El crédito no se conecta con un carácter de una u otra naturaleza, no obstante tiene vigencia general en el sentido de que el autor no se abstrae del individuo.

Este método se realiza a plenitud en El beso de la mujer araña. Los dos personajes del relato (otras pocas figuras son necesarias sólo desde el punto de vista informativo) se reflejan uno a otro tan perfectamente que no puede decidirse quién sea realmente el protagonista: el homosexual identificado con el mundo fantasioso e ilusórico de unas cuantas películas de Hollywood, y el joven revolucionario. Al primero le transmite cada vez

más dignidad el segundo, quien entretanto aprenderá más y más humildad, honradez, amor, del otro que justamente en absoluto se ocupa de la humanidad ni de la sociedad. En esta novela se instaura el orden verdadero del mundo, el amor de la aceptación recíproca. En sí esto excluiría la re-creación de la obra en la nueva lectura, puesto que el instante perfecto de su identificación anularía la distancia entre la obra y su lector. Esto no puede cambiarlo tampoco el hecho de que uno de ellos muere y es de esperarse la aniquilación del otro, sino la circunstancia de que el orden se instaura en la cárcel de donde está excluido pero que rodea el mundo externo responsable de la cárcel, del asesinato, de las torturas, el mundo que los genera. El escritor no sustrae nada del milagro operado en los dos y entre los dos, pero tampoco deja ninguna duda de que todo esto ocurre o puede ocurrir en un lugar artificial excluido y cerrado de un mundo catastrófico.

En su primera novela, La traición de Rita Hayworth, aun no aplica esta solución. Toto es acompañado por la novela desde su temprana infancia hasta la adolescencia. Las opiniones de otros e incluso sus monólogos interiores no lo presentan como una personalidad transparente y atractiva. No podemos identificarnos con él. Su mente, su imaginación, están alimentados por miserables impulsos, por malignidad, venganza, etc. En esta en absoluto atractiva personalidad el escritor evoca su propia infancia. De ahí le viene quizá ese modelar suyo de personajes en forma casi antipática, libre de toda excusa, comparada incluso con sus desilusionadas representaciones caracterológicas. La imaginación de Toto se nutre en la cursilería de Hollywood - por más que se presente como ingenioso y hasta culto -, él y su madre viven bajo este encanto. En sus monólogos interiores ambos se expresan en el lenguaje lato de las películas. El contraste entre el otro imaginado y el otro verdadero, contraste que en sus novelas proporciona en general cierto grado de identificación, se buscará aquí en los propios monólogos interiores. La interpretación de Romeo y Julieta que hace la madre es emocionante por la contradicción que hay en el resumen graciosamente parlanchín de la situación: Romeo "se mata porque cree que la durmiente Julieta ha muerto, no había sido su intención hacerle daño a la muchacha", y la pregunta igualmente ingenua, pero que jamás ha perdido actualidad desde la aparición del género humano: "son tantas las cosas que han salido mal, ¿por qué no se le ocurre a Dios ordenar que todo salga bien y así Julieta se despierta a tiempo antes de que Romeo se mate...?

Esta serie de reflexiones desemboca en fantaseo. El ave del paraíso que la transporta a las alturas y que luego se convierte en su bebé,

jamás visto y muerto a los dos días, en un principio con cara de ángel; todo pura estereotipia fabulosa y legendaria. Su crédito yace en el hecho que le da fondo, en el dolor maternal sentido por la muerte del niño. Ésto mismo crea la visión ya citada: el cuchillo en la mano de la enfermera. Aquí emprende vuelo el alma igual que Nené en las preguntas asociadas con los comericales vistos por la calle, preguntas planteadas en el lenguaje del catecismo cristiano y que contiene el propio dilema del hombre: "¿Quién conduce el corazón (conduzca despacio, curva a 50 m) y qué es lo mejor de la vida (lo mejor de Córdoba? El agua mineral Serranita.) ¿Quién soy? ¿Quién he sido? (¿Me perdonará Dios?)" Anhelo propio de novela sentimentaloide: "Pidámosle a Dios que nos declare para siempre marido y mujer", el equivocado juicio de su amor egoísta, infiel y de pobres sentimientos lo constata: "Por fin comprendo, Dios te ha hecho tan bello porque vio tu buen corazón".

Ya antes he esbozado la función autentizadora de la mala interpretación de la realidad. Aquí se efectúa en el marco del monólogo interior. Lo extraordinario, lo sobrante del alma, constituye justamente la consonancia (¿casual?) del juicio errado con la verdad cristiana. Nené ve a su amado como la caridad nazarena al pecador: limpio, perfecto. Algunas voces perfectamente entonadas en el canto en falso son la propia belleza. Tan fugazmente, que dudamos participar en ello de verdad. Voces disonantes y claras que en su rápida alternancia repulsan y atraen, alejan de la novela, para nuevamente acercarnos a ella, porque lo que cuenta no es la calidad del deseo, sino la pérdida. Es inextricable y embrollado todo lo que ocurre en la conciencia de Nené - y, naturalmente, también de otros personajes. Pronto repararemos en que justamente este embrollo es auténtico, de ahí la posibilidad de re-leer, "re-escribir" el texto artísticamente "deplorable" de estos monólogos.

Nada me es ajeno si es humano. Tal podría ser el lema de Puig. Por supuesto, la literatura siempre ha concebido bajo este signo. Con todo, el eterno deseo humano de proyectarnos a nosotros por encima de nosotros mismos se realiza cambiando incesantemente las proporciones "humanas", sus clases, en los productos literarios de las diferentes edades, tendencias, personalidades creadoras. Héroes, santos, ángeles frente a cobardes, pecadores y diablos, estos extremos fundidos en la misma figura, o des-caracterizándolos, aparecen como personajes degenerados o acomodados bajo el peso de las circunstancias. El surtido, desde luego, puede ampliarse. Pero el héroe siempre aparece en alguna parte, si no en otro lugar, en el anti-

héroe que lleva sobre sus carnes como cilicio la vileza y la abyección.

Las figuras de Puig están lejos de los héroes, de las personalidades grandiosas. No contienen ninguna promesa de encumbrarse hasta el nivel de la excepción. Su conciencia colmada de cursilería o con las más trivial expectativas de la época ya en principio son incapaces de una expresión digna de sus sentimientos y pensamientos - en la medida en que puedan motivar tal formulación. Quizá la dignidad sea justamente de lo que les priva el escritor, la dignidad con la cual hasta los miserables de Rulfo están dotados con su silencio, en su callar.

En nuestro siglo, lo "humano" ha venido desplazándose continuamente hacia las existencias minúsculas e insignificantes. Puig aparentemente no concede lugar a lo que nos rebasa a nosotros mismos. No es en lo excepcional ni en lo grandioso, sino solamente en la desilusionante experiencia de cada día donde puede admitirse como prueba lo que tiene de extraordinario el hombre. Las escasas micas atestiguan que la sustancia noble del alma, del espíritu o del corazón - o como lo queramos llamar - está latente en los individuos que nada saben de sí mismos ni de otros y que no hacen más que recitar ideas prestadas. De esta concepción de escritor quizá podamos deducir con razón que quien continuamente declara no descubre lo oculto ni deja de tener una postura aprendida por acercarse a lo heroico. Solamente lo involuntario y lo expelido al influjo de una gran presión hablan de la profundidad. En las obras de Puig la extremada falta de exigencias firma un pacto con un nivel de exigencias apenas superable.

Intertextualidad - Estructuración oracional - Productividad textual

El material lingüístico de todas las obras de Puig son resultado de efectos intertextuales (de la intertextualidad). Es difícil encontrar enunciaciones que puedan atribuirse a un lenguaje propio. Pero tampoco es éste el objetivo, puesto que no son los acontecimientos sino las personas lo que le interesan, mientras que la realidad de ellos, por otro lado, puede estudiarse, presentarse, ante todo en sus gestiones lingüísticas. Las convenciones lingüísticas son determinantes no sólo desde el punto de vista de los personajes, sino igual considerando el enfoque de los problemas que surgen en sus relaciones. Esto se refleja en las cartas de Boquitas pintadas: pueden dirigirse a sí mismas, pero también al hombre o a la mujer amados únicamente a través de las estereotipias corrientes. La lengua en que se expresan es aprendida, no formada espontáneamente.

En El beso de la mujer araña Puig se cuida de formar su propia opinion sobre la homosexualidad - un contenido así sería completamente ajeno a sus métodos novelísticos - pero la cuestión, no obstante, la considera bastante grave como para decidir informarnos sobre ella. En parte cita y en parte resume en el lenguaje científico los "resultados" de la psiquiatría. Lo digo entre comillas porque las teorías científicas expuestas demuestran lo insoluble de la cuestión y presentan contradicciones de carácter conceptual. Colocando estos textos al pie a guisa de nota, el autor descarta que las disquisiciones molesten la marcha de la novela, y, a la vez, señala que son totalmente ajenas a la vida; los individuos que tienen esta inclinación no entienden ni sienten su verdadera situación. Casi diríamos que el diálogo que ocurre en la novela es verdadero, y que lo expuesto en las notas al pie patentiza una concepción falsa o engañosa; como el artículo propagandístico escrito sobre la llegada a Berlín de la artista francesca, escrito que detalla mejor que la película lo sucedido durante la estancia allí de la artista. Al final del artículo, ese "continua" es también significativo justamente porque entre las notas no damos con la continuación. Es que el autor da a entender que la nota al pie no está para comunicar los acontecimientos, sino para desenmascarar su propio lenguaje y, por otra parte, este artículo es también una historia inventada, por "entregas", un "cuento" dentro de la ficción.

Estos lenguajes dan la impresión de crearse a sí mismos; no cabe duda de que su capacidad creativa no precisa de la intervención de la personalidad del autor.

La conversación rueda igualmente por los carriles acostumbrados, los giros y los pensamientos contenidos o los sentimientos presentados conjugan, "se inspiran" mutuamente (ideología marxista, sentimentalismo barato). La sintaxis y los giros son las dos caras del mismo fenómeno. Esta estructuración oracional "confiable" y efectiva caracteriza a los diálogos. Hay oraciones más fragmentarias y elípticas cuando los interlocutores se comprenden ya con pocas palabras (véase Molina y Valentín); al mismo tiempo, incursionan en terreno más novedoso y más desconocido donde la formulación cautelosa y más segura al yo deja menos posibilidad a la interpretación errada. Entre las oraciones inconclusas, los puntos suspensivos marcan pausas prolongadas. Poniendo en cursiva los textos, Puig concita la atención en los monólogos interiores. Dentro de éstos, se distinguen también sintácticamente lo pasado en estado de vigilia, los desgarrones experimentados cuando despiertos los protagonistas pero que emergen del subcons-

ciente al influjo de una gran tensión, o lo vivido en sueños. La evocación que desemboca en pensamiento registra los fenómenos principalmente en sintagmas nominales a los cuales se insertan eventualmente frases adjetivas: un bosque, casitas hermosas de piedra, ¿y techos de paja? De tejas, neblina en invierno, etc. Las enunciaciones de uno de los personajes citadas en estilo directo pueden ser relevadas sin ninguna indicación previa por las de otro que hable igualmente en primera persona perturbando así momentáneamente al lector. La estructura oracional o acaso una que otra palabra (me acuerdo de esa escena y después otra escena importante) conecta el relato y el comentario, es decir, el autor asegura la correlación ya sea gramatical o asociativamente.

La estructura oracional regular se descompone principalmente cuando debido al estado debilitado del monologante, sobrecargado física o emocionalmente, su censura no funciona debidamente.

La repetición de las oraciones adjetivas sugiere el agotamiento mental que cual disco rayado repite la misma tonada.

Después de cierto reposo (durmiendo), continúa la cadena anafórica. En la continuada cadena anafórica hay no solamente una descontrolada operación de la conciencia, sino se presentan también las imágenes y los símbolos desgarrados de la inconsciencia. La contención emotiva no tan fuerte trae por resultado metáforas: Molina pinta en la imagen obvia de la enfermera y un paciente de hospital la situación real de los dos. Es de la mucho más fuerte disciplina intelectual de donde se desprende la predisposición (como, por ejemplo, la aversión frente a Molina y la vergüenza sentida por su bondad no correspondida) y justamente por eso son más difíciles de desentrañar y más valiosos los símbolos. Escasean las oraciones complejas. Las oraciones regulares proliferan cuando en los monólogos interiores el personaje empieza a entender los símbolos que surgen dentro de él.

El discurrir onírico corresponde formalmente al de la vigilia; la conciencia no se ve empañada por el decaimiento físico o por el cansancio, ni tampoco arremeten contra ella las fuerzas inconscientes. A éstas el soñador las considera naturales. De ahí que aunque ni lógicas ni inteligibles que digamos las estructuras están perfectamente construidas. Las obras de Puig brindan un rico surtido de la creatividad textual. En las partes donde no son las diferentes formas de conducta lingüística las que crean, digamos, automáticamente a sí mismas, es decir, donde el autor no reproduce esquemas y donde necesariamente debe recurrir a su propia escritura, trata de dar la impresión de que la creatividad textual, el funcionamiento

de lo inconsciente, espontáneo y no dependiente de nadie, la incontenible efervescencia de lo inconsciente expulsa en sus burbujas a la superficie los hundidos fragmentos de los recuerdos, los símbolos plasmados con la transformación allí operada.

En las soluciones anafóricas, en las estructuras sintagmáticas nominales se vuelca solamente el uso lingüístico convencional, cae la máscara de las convenciones verbales y se entrevé la estructura puigiana.

Como ya lo destacáramos, Puig se fija en las personas incultas del habla más convencional, gente de mediana cultura, limitada en su capacidad expresiva porque nada más que en estas manifestaciones que brotan de los usos verbales cree descubrir las profundidades de la esencia humana. Por eso se entiende que sólo muy raramente se aparte del lenguaje prestado, si el estado anímico de sus personajes lo justifica. Por eso la proporción de los enunciados adjetivos es necesariamente insignificante comparada con los textos que generan intertextualidad en una medida casi nunca experimentada.

Entre las tres dimensiones del campo textual (el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos externos), en las novelas de Puig prácticamente desaparece el primero; el lector, por su función, está presente, aunque sin que de alguna manera le haga declarar; pero el predominio de los textos externos supera ampliamente sus roles de dimensión.

El escritor puede relacionarse con el enunciado de diferentes modos; puede hacer hablar a sus personajes y en todos o en muchos de ellos puede hacer sentir su propia voz, o utilizando palabras de otros les confiere nuevos giros y sentidos.

Puig, evidentemente, renuncia a ambas variantes. No se identifica con ninguno de sus personajes, tampoco los juzga. Deja que mantengan sus puntos de vista; pueden trazar sus propias trayectorias de vida, sus contactos. Los hace hablar, pero restringiéndose a sí mismo en la mayor medida posible. En Rita Hayworth se limita nada más que a indicar las fechas anteriores a algunos diálogos o monólogos. En Boquitas pintadas, fuera de esto, hace algunas observaciones completamente impersonales, indicando - no calificando - el ánimo o parecer de unos personajes. En El beso, los diálogos, los monólogos, el parte policial, no vienen completados con ningún tipo de mensaje del escritor. Pero este alejamiento más pleno del escritor no es muy claro.

Es en las primeras novelas de Puig donde se desarrolla mejor el método que pretende realizar la integración del universo en un todo unica-

mente oponiendo entre sí los fenómenos del mundo (incluido también el mundo interno de los personajes) o nada más que presentándolos en su existencia simultánea. Por supuesto, la gente no depositaría de ninguna ideología, el hombre de cultura mediana o menos aun no son depositarios de un principio que pueda arreglar o componer el mundo novelístico. El elemento más valioso de este método es justamente el acceso libre de diversos tipos de textos y no uno que otro hechos de los personajes será lo que cree la estructura caleidoscópica donde en cualquier momento puede ocurrir un reordenamiento, puesto que consta de elementos básicamente discretos, elementos que no se diluyen en otros, que no forman solución, que no crean síntesis. Pueden revolverse libremente y en cuadro nuevo los veremos caer uno al lado de otros. No sólo que son matizados, sino que siempre cambia su tonalidad dependientemente de los elementos que tengan a su lado. La productividad textual no se detiene. La estructura caleidoscópica existe, por cierto, pero siempre es otra, atraviesa por un cambio incesantemente dinámico. Por tanto, sus sentidos son múltiples o, quizá más exactamente, su vigencia es múltiple. El sentido por así decirlo, es un valor que el autor no se permite. No se sabe si tiene o no sentido cada una de las estructuras, correlaciones reconocidas de momento, estructuras momentáneamente vigentes. La certidumbre se reduce solamente al hecho de que los textos llevados a la escritura son creativos - y no solamente debido a su impacto en los personajes, destinos, situaciones, comunidades, etc., ni mucho menos, sino porque su movilización obedece a leyes propias. Son textos que se escriben a sí mismos.

La apariencia, por supuesto, no es tal. La apariencia es un relato bastante flojo en que el autor escribe las situaciones existenciales, conocidas hasta el aburrimiento, de personajes insignificantes, y ni siquiera se molesta en formar un estilo y lengua propios. Empero la apariencia no es hija de la casualidad, sino de una intención. El atractivo del niño Toto por las máscaras, el encanto despertado por la duplicidad, es una constante en las novelas de Puig, y ni decir que se reduzca al contenido. El relato es una máscara. Durante y mediante el texto, el movimiento ciego de los elementos discretos de su campo de fuerza se descubre a sí mismo, su pasmosa ruindad encauzadora de sinos y sentimientos, mostrando sus valores que a veces no pueden disfrazarse definitiva o totalmente.

Resumen

La recapitulación de las similitudes o diferencias entre las novelas del boom y de Manuel Puig podría dar pie, naturalmente, a pensar en el realismo o en el irracionalismo. Pero esto de inmediato nos coloca ante una interrogante que hasta el día de hoy no se ha logrado contestar de modo fehaciente: ¿qué es el realismo? Este es un concepto cuyo uso se justifica tratándose de cierta tendencia literaria del siglo pasado. El concepto que marca la denominación de esta orientación, la realidad, siempre ha significado algo distinto en cada uno de los períodos. ¿Sobre qué base podría hablarse de la ausencia del realismo en la novela psicológica o en cualquier obra artística que descubre el mundo interior del hombre al mismo tiempo que los elementos irracionales que allí dentro encontramos?

La pregunta debiera formularse mejor así: ¿hasta qué punto se propone el autor despertar en su lector la sensación de verosimilitud? Y, principalmente: ¿hasta qué punto puede considerarse la verosimilitud no sólo método, sino incluso objetivo también?

Podemos enfocar de dos maneras la primera pregunta. La obra puede ser verosímil en sus detalles y, al mismo tiempo, puede suscitar sensación contraria en el público.

En lo que a la segunda interrogante se refiere, es posible que el autor, asumiendo la interpretación de la realidad conforme con sus concepciones, aplique medios inverosímiles. Para la primera pregunta tal vez sean las obras de Onetti las que brinden los mejores ejemplos. Sus novelas y relatos se caracterizan en todos sus detalles por la facticidad, y sin embargo sus lectores como si andaran a tientas en terreno extraño o entre misteriosa niebla, pues pierden justamente lo que más se espera de la novela "realista": sentirse en casa, en seguridad. El mundo, si partimos de su estado verdadero, es todo menos seguro, mas todos conocemos esa sensación de protección (protección, por otro lado, ilusoria) que nos brinda el hogar, el ambiente conocido, y sabemos igual de la consternación que puede experimentarse si acaso penetran violentamente en ella, lo revuelcan todo, o se nos ataca. Las inesperadas reacciones emocionales de los personajes de Onetti, sus hechos imprevisibles, no son irreales, pero resultan terriblemente inusitados para los ciudadanos del promedio, o sea, para la mayoría de los lectores. Porque aun cuando no sean del promedio, de todos modos son tales sus expectativas frente a la literatura, desde que sus imaginaciones sobre sí y sus semejantes están determinadas en gran medida por sus lecturas previas.

La segunda posibilidad la representa más ilustrativamente Rulfo, quien mediante recursos completamente inverosímiles interpreta y graba en la conciencia de sus lectores la miseria dramática del individuo y la sociedad. La reacción del lector es ambivalente. Los comportamientos y reacciones humanos accesibles a todos lo orientan, pero a la vez las penumbras inasibles de la novela lo colocan en un limbo entretejido con hilos de niebla donde - al parecer - los hechos no son sino resultados de alucinaciones.

Lo verídico y lo irracional se confunden en el primer período de la trayectoria literaria cortázariana; pero en sus novelas más significativas prescinde de los elementos irracionales. En cambio recurre al humor cuya función natural es arrancar el discurso, los hechos, situaciones y relaciones de su contexto natural y con ello hacerlos pasar del realismo al absurdo.

Es obvio que el objetivo de Cortázar no es asegurar la verosmilitud; más aún: al contrario: la considera tan secundaria e insignificante que ni siquiera le da importancia, a su anulación o compensación con elementos irracionales. El humor es más que suficiente para empañar lo verídico. El lector no se siente obligado a llegar a un mundo desconocido, pero el autor procura que su risa se vuelva insegura y sólo sea una mueca debido o al escenario (un manicomio) o por la estructuración irracional (serie de sucesos temporalmente incompatibles).

Con este último método, con la técnica de la contradicción, también Vargas Llosa consigue perder y confundir a su público, aunque sus obras lleven en todos sus detalles las marcas de lo verosímil.

Es innegable que García Márquez aspira no tanto a lo verídico, sino más bien a hacer verosímiles incluso los detalles menos verosímiles de sus novelas. Su "realismo" no es una meta, sino simple recurso para ganarse al lector. El humor lo ridiculiza y le hace ver lo errado que funciona el mundo. Tendríamos que arreglar su dañado mecanismo, mas no nos encontramos en un medio desconocido. Ello alivia un tanto de la presión y las angustias provocadas por lo malo. Los elementos irreales no nos hacen vacilar, generalmente nos tranquilizan: verdad que tenemos al frente al dragón de las siete cabezas, pero estamos a la espera de que los cuentos lleven al triunfo a las fuerzas del bien.

De modo que resumiendo: los autores citados en su mayoría edifican con elementos que conocemos regularmente como realidad y o bien los relativizan con rasgos irracionales o, justamente lo contrario, hacen admitir los que son irracionales mediante los verosímiles. Sea como fuere, el obje-

tivo no es imitar lo real, sino la "manipulación" del receptor, crearle inseguridad bajo la presión de influjos contrarios, instarle a repensar las cosas e incluso a la actividad.

Por detrás de una intención así tiene que haber no sólo experiencia, sino también cierta jerarquía de valores. Esta puede ser tanto negativa como positiva. Pues tentar una salida una vez perdido podrá tan sólo quien alguna vez creyera o esperara creer en algo de verdad, en algo más importante que todo, en algo absoluto.

En las obras de Puig es indiscutible la verosimilitud. A propósito coloca en lo cotidiano su acción y a sus personajes. Al lector no le es desconocido este medio; muchos quizá hasta se sientan allí como en casa, si no existiera una singular dicotomía entre las expectativas constituidas en lo cotidiano al influjo del medio y las expectativas que surgen en lo literario. Son ajenos al gusto literario el lenguaje, el modo de pensar y los sentimientos de los personajes de Puig, los mismos que no alcanzan el rango de lo literario ni siquiera con los comentarios del autor. (Desde este punto de vista, los consumidores de la subcultura no sentirían ninguna ambigüedad perturbadora, pero la acción de las lecturas y películas de montón han despertado asimismo expectativas a través del destino que no pueden hacerse converger los giros decisivos de los personajes.) La contradicción entre los recursos del escritor y las reacciones del lector parece seguir la práctica de los autores citados. Pero Puig no recurre a elementos inverosímiles; incluso el episodio que pertenece a la esfera de ciencia-ficción en Pubis angelical es una parte que gana verosimilitud en tanto emerge en el sueño de una persona que tiene el alma crispada.

Sin embargo, la diferencia principal entre él y los autores del boom estriba en que en la imagen de mundo puigiana no encontramos ningún tipo de absoluto ni siquiera en la forma negativa; y una tentativa tal o la falta de ella tampoco son el foco del problema. Su planteamiento del problema de ninguna manera es filosófico ni social como en los casos de Onetti, Cortázar, o como en Rulfo, García Márquez o Vargas Llosa. No pasa a un argumento una concepción de mundo determinada a priori; su novela es la transmisión en directo de lo cotidiano experimentable, la réplica de las formas de conducta verbales y demás del hombre escrito con minúsculas.

Si en sus obras acaso podemos suponer toma de postura, ésta puede limitarse simplemente a la constatación de lo que pueda caber a la vez en un solo corazón, cómo en una misma hora el destino puede cambiar hacia lo bueno y lo malo o a lo rutinario, cuántas clases de enfoques lingüísticos son posibles para un mismo fenómeno o acontecimiento.

Los personajes se mueven en dimensiones estrechas, no es la existencia lo que se pone en juego, sino sólo el destino de Pedro y Pablo, quienes avanzan torpemente, orientándose generalmente hacia formas de vida o felicidad inconpatibles con su situación, debatiéndose en la camisa de fuerza de la lengua, en ideologías y conductas prestadas. En coordinadas así no cabe el humor. Puesto que éste transformaría estos destinos de muchedumbres en un caso particular, aseguraría una escapatoria para los demás, para los lectores que ríen a concierto con el autor, calificándolos de más dignos, distintos.

Puede considerarse tendencia general que entre los recursos de escritor y la reacción del receptor la diferencia es más o menos marcada. Lo mismo rige también para las novelas de Puig. Pero mientras los demás consiguen esto siempre mediante la técnica del contraste al interior de la novela (verídico e irracional, verídico y lo incompatible con lo verídico, secuencias de hechos mutuamente aglomerados y superpuestos en el tiempo, etc.), Puig nunca sale de lo verosímil, peor todavía: de la trivial verosimilitud también por él aceptada.

Lenguaje

En relación con el lenguaje figurado y literal, Elizabeth W. Bruss dice en su obra Beautiful Theories lo siguiente: Comparándolos, puede asegurarse que hay un sueño constante sobre un lenguaje perfectamente neutral que no hace más que señalar y no puede ni informar ni traducir erróneamente, pues no interpreta en absoluto, sino simplemente graba la experiencia conscientemente y sin ninguna selección. Lamentablemente, nunca ha habido ni puede haber un "lenguaje señalador" perfecto; hasta las palabras más corrientes sugieren y señalan por la relacion (sinonimia y antonimia) creada entre ellas y otras palabras, todas las cuales constituyen así el conjunto del sistema lingüístico.

Posteriormente añade: Por eso lo máximo (o lo peor) que puede esperarse es una lengua que aparentemente carezca de referencias penetrantes, ni que añade ninguna explicación a los sucesos, pues las referencias que esconde en ella son tan cotidianas y su lectura es tan estereotipada que no hacen excepción. (The John Hopkins Univ. Press, Baltimore and London, 1986, p. 56.)

La lengua auténtica ocupa a todos los escritores casi por igual. El estilo original, los nuevos giros lingüísticos impactantes, la inusitada

estructuración oracional, la vinculación de palabras jamás puestas en contacto, son todos métodos de los cuales se vale tanto Rulfo (omision de los predicados activos, preferencia por las construcciones de gerundio) como Onetti y García Márquez (relación al nombre de un calificativo antes no utilizado, colocación de calificativos abstractos y concretos para el mismo nombre), igual que Cortázar (alternancia de dos secuencias de ideas o acontecimientos en líneas sucesivas, rellenado de la estructura oracional con palabras que no existen), o como el propio Vargas Llosa que parece abstenerse más de las innovaciones lingüísticas (en las conversaciones, sin ninguna advertencia impresa o indicación textual, aparición inesperada de palabras que no aportan nada sobre la identidad de la persona, palabras pronunciadas en el pasado).

Recapitulando, entonces, diremos que las nuevas conexiones de palabras, fragmentos oracionales, la burla de la lengua y, con ello, su negación, son todos rasgos que tipifican a estos autores. Claro está, cada uno de ellos ha creado su lenguaje particular, esperando de los métodos mencionados que la lengua vuelva a ser efectiva, nuevamente sugerente, con la totalidad de sus bemoles. Puig, como hemos visto, renuncia a la propia lengua. Esto tal vez no rija tanto para su primera obra, La traición de Rita Hayworth, donde las reflexiones de Toto y de su madre las forma el autor a partir de sus propias experiencias internas. Por sus declaraciones conocemos que en efecto es su propia infancia lo escrito en la novela. Su tentativa de extraer de la lengua su propio sujeto es más evidente en Boquitas pintadas. Su meta es realizar el ideal citado por E. W. Bruss: la lengua puramente señaladora y que no ofrece ningún sentido secundario. Eso lo permite, claro está, lo dicho también líneas arriba, es decir, cuando se vale de los giros lingüísticos más corrientes. Así que prácticamente en vez de reanimar la lengua ya anquilosada y que no dice nada - así como lo hicieron sus antecesores -, aplica la lengua más gastada y la que menos se presta para la comunicación, en la esperanza de que en realidad su muerte sea sólo aparente. Al mismo tiempo, la autenticidad la espera también de esta lengua muerta, pues ésta es la lengua que usa la mayoría, y con la cual se encuentra la mayoría. Los hombres se expresan así, sería falsificación poner en su boca otras palabras. Si queremos conocerles estamos supeditados solamente a sus declaraciones. La declaración siempre indica el sistema de reglas lingüísticas al que está expuesto o con el que está comprometido el declarante. Por cierto que Puig renuncia a aplicar su propio sistema de reglas lingüís-

ticas, pero es necesario que sus personajes hablantes, pensantes o escribientes se ajusten a algún sistema. El sistema, estando extremadamente sujeto a convenciones, determina la fisonomía de los individuos usuarios, mas no su verdadero yo.

La concepción de Puig según la cual lo inusitado y particular que irrumpe muy raras veces de lo convencional trasunta el verdadero contenido interno de la personalidad, está en plena armonía con las soluciones lingüísticas. Entre las lenguas muertas (la conversación o las ideas encasilladas en las convenciones, los textos oficiales) muy raras veces se presenta la palabra viva y que refleja una emoción singular.

Verdad que hay también en su caso estructura inusitada y oración elíptica, pero siempre solamente si por alguna razón el alma se libera de las convenciones que la atrapan. Si examinamos la interrogante indagando por cuál es la función de la lengua en Puig y sus antecesores, hay que decir últimamente lo mismo: dotar de autenticidad a lo que dice el escritor. Pero si examinamos cómo es la lengua ideal, los antecesores consideran tal vez a la lengua artísticamente auténtica, la lengua que realiza la voz individual del escritor; mientras que Puig se aferra a la lengua registrable, a la que puede grabarse en el magnetófono, la lengua dictada por las convenciones, ésta es la que hace aparecer a veces excepcionalmente la verdadera personalidad de la gente.

Todo escritor noveliza su propio problema. Desde este punto de vista, no hay diferencia entre los autores del boom y Puig. Pero en el mismo tipo de problema ya es apreciable la divergencia. El de los antecesores es de principios, pero en Puig es de carácter completamente práctico. Él no observa las interrogantes filosóficas o sociales, sino se fija en sus semejantes y quisiera saber lo que llevan dentro. Indudablemente, este interés nacería buscando el secreto de su propio yo, y es también evidente que la escritura empuja a ese descubrimiento, pero por eso no deja de ser eminentemente práctico.

Figuras, imágenes, símbolos

De acuerdo con las diferencias existentes en la orientación del discurso narrativo, tampoco son idénticas las funciones de los símbolos e imágenes que aparecen. Los autores del boom muchas veces forman el argumento haciendo que algunos de sus elementos sean de valor simbólico; otras veces, interpolan en el texto algún símbolo de imagen, pero, en todo caso, el

conjunto de éstos marca (e incluso sostiene como pilar) esa estructura novelística o creación del discurso narrativo que está llamado a transmitir la postura conceptual del escritor. Estos símbolos casi siempre están en armonía no sólo con los demás elementos de la obra, sino también con su tono. Aunque este tono sea fuertemente contenido, o incluso claramente objetivo como en Onetti; las metáforas con valor de símbolo son los rendimientos óptimos del sistema lingüístico sugerente. No es que aparten del lenguaje de la novela, son simplemente más significativos.

Frente a esto, en las obras de Puig donde la palabra - salvo las citas objetivas e impersonales de datos biográficos o actas oficiales - se deja escuchar siempre de boca de algún personaje, el símbolo de imagen que se entrevé no armoniza con el sistema lingüístico del personaje. Eso indica también que el individuo en las convenciones lingüísticas por él utilizadas no puede expresar su personalidad; esto puede lograrlo solamente otro tipo de sistema lingüístico que no encaja entre tales convenciones y que tampoco existe siquiera como posibilidad en sus contenidos de conciencia. Parece que hay armonía entre el símbolo y su lenguaje si el significado simbólico no expresado de la totalidad del argumento de alguna película o de algún sueño sin embargo, prevaleciente a lo largo de la interpretacion del lector puede referirse al estado de los personajes. En tal caso la armonía es formal, se mantiene vigente entre el tono y el argumento del relato, pero el símbolo marca una situación que los personajes conscientemente ni conciben y para la cual cabe la posibilidad de interpretación (en la del lector), lógicamente en un sistema lingüístico diverso al utilizado por ellos.

De manera entonces que la diferencia de sistema lingüístico que existe entre el lenguaje consciente y los símbolos de imagen que surgen a consecuencia de una fuerte conmoción afectiva marca no la concepción de mundo del escritor, sino las contradicciones de la psiquis humana, a raíz de la conciencia influida, que sólo puede valorarse como individuo, como personaje transformado en personalidad en los símbolos de imagen que escapan del inconsciente.

Es en su objetividad donde Puig está más cerca de Onetti. El interés de ambos apunta al hombre - y no a la sociedad. Pero cabe reiterar, sin embargo, que mientras a Onetti le interesa el estado existencial del hombre, Puig se concentra en el funcionamiento de la psiquis humana. Quiere contemplar hacia las profundidades del alma. Para eso Onetti es, en parte, demasiado pudoroso y, en parte, su posición es demasiado filosófica.

Metamorfosis*

El diagnóstico del imposibilitado destino social e individual (Rulfo, García Márquez), de la búsqueda vacilante de una salida por parte del individuo (Onetti, Vargas Llosa) y de la incapacidad de trabar contacto (Cortázar) en más de una oportunidad viene propiciado por la transformación de los personajes. Este recurso nacido de las relaciones ambientales, de una situación existencial o de los nexos interpersonales, promueve el análisis del mundo modelado en el relato. Frente al hipotético modelo abstracto, en las obras puigianas la metamorfosis, según la función básica de la bien conocida figura de los cuentos y mitos, se dirige al autoconocimiento. Al igual que en otros aspectos, de la metamorfosis los antecesores deducen las consecuencias teóricas, mientras que en los personajes de Puig va pareja con un resultado práctico que puede ser tanto positivo como negativo.

Ironía*

Entre las formas más relevantes ocupa un lugar de excepción la ironía. El tono reservado y serio de Rulfo no da campo para ello; con más frecuencia nos encontramos con esa forma dócil e impregnada de calor humano de la ironía en García Márquez. En las novelas de Vargas Llosa el análisis de la situación social no da lugar al pathos, pero tampoco a la ironía.

Donde mejor podemos hablar de ironía es tratándose de Cortázar y de Onetti. Ambos escritores encubren con ella la amargura. Los objetos - personajes - de esta peculiar ironía - en oposición al personaje tradicionalmente cándido y que no sospecha nada situado entre el autor ironizante y el lector informado - la sienten también ellos mismos; más aún: como si la promovieran o crearan de hecho. La solución acostumbrada es rechazada por estos dos autores porque su ironía va dirigida a la condición humana general, la misma que toca a los personajes en tanto ellos también estén encasillados en esta condición general (como el autor y el lector) y conforme a esto juzgan la propia situación de sus vidas.

Resumiendo: en los autores citados o no aparece una formación así o es que apenas si puede diferenciarse del humor afectuoso - autor y lector

*Estudios respectivos aparecieron en la Acta Litteraria, No. 32/3-4 (1990)

ríen más bien de los giros inagotablemente ricos de la vida, y no del propio personaje o, con signo contrario, los trillados giros malos y desafortunados conquistan la ironía amarga pero sin llegar a condenar a los personajes.

La ironía verbal y aquella generada por la situación o el argumento es aplicada conscientemente por el ironizador y la extiende debidamente al receptor en el cual dará así en el blanco. Pero Onetti y Cortázar ironizan de modo que de ello se enteran también los personajes a cuyos hechos o situación han apuntado. Esta inusitada situación obedece a que su ironía está alimentada por el juego. Los partícipes del juego - los personajes - asumen conscientemente un rol y una conducta propicias para la ironía. Ellos mismos también quieren ironizar la vida absurda, malvada, la vida que falsifica todos los gestos humanos. Los tres factores naturales de la ironía son: el ironizador, el objeto de la ironía (que debe vincularse necesariamente con una persona, en tanto las cosas en sí mismas no son dignas ni indignas de ironía) y su receptor. El objeto de la ironía llega a ser tal por su ingenuidad, por la mala información, etc. El hecho de que es objeto de la ironía la asuma prácticamente él mismo o hasta la atice desintegra la relación de los tres factores confundiendo sus funciones.

Esta relación se conforma también en Puig de manera irregular. El objeto de la ironía es ingenuo, pero, de manera absurda, ingenuo es también el autor, quien debería ser el ironizador. La ironía es creada por el receptor, porque no puede creer que las trivialidades que caracterizan la novela el escritor las haya acumulado con una intención no irónica. Sabemos sin embargo que Puig no sólo que ha vivido, sino que asimismo ha valorado a cabalidad el mundo fantasioso tildado de barato por la alturada exigencia literaria. Por eso es "inocente" en la ironía que el receptor realiza, si en efecto su nivel intelectual excluye a priori una "inocencia" similar.

Los críticos y los lectores cultivados atribuyeron intención irónica al autor que como primer lector de su obra también ha podido ver que sus novelas despiertan una sensación irónica. Por más que haya debido contar con esto, sus vivencias e inclinaciones que enraízan en lo más profundo - y, por tanto, los más decisivos en su arte - siguen dirigidos hacia lo trivial, por eso podemos seguir hablando de inocencia. Puig se abstiene en extremo de calificar de algún modo a sus personajes; con todo, está más de acuerdo con ellos que cualquiera de sus antecesores. No toma partido por ellos, sino es uno con ellos. Dentro de ellos se pone él mismo como blanco de la observación asumiendo la ironía despreciativa de sus lectores.

Pero ello trae consigo que la contraparte del autor ingenuo que transmite el mensaje sea a nivel del discurso el lector malintencionado. El lector se siente feamente incomodado en este rol, pues él solía coincidir y solidarizarse con el escritor. Su condición de contraparte es puesta en duda por la falta de tal coincidencia.

Los autores del boom buscaron métodos con los cuales podían hacer aceptar sus propias concepciones en el público. Hicieron de sus concepciones argumento, o las transformaron llevándolas a la estructuración, a la organización del discurso. El lector ni se daba cuenta cómo lo había hecho suyo. El proceso aparentemente no le exigía rechazar sus propios criterios, bastaba con ceder a la tentación estética.

A pesar de todo ocultamiento del escritor, si no otra cosa, fue el estilo, el tono representante de la personalidad del autor, lo que hizo posible identificarse con él. Esta voz propia, individual, no ayuda a Puig. La trivialidad del argumento y del lenguaje no habla de ninguna clase de concepción en el escritor y, por otro lado, lleva a deducir que el escritor o se identifica con estas trivialidades o es perfectamente indiferente para con su objeto y, por tanto, también frente a su lector. Podemos dejar de lado esta última alternativa ya que la verdadera indiferencia no comunica - o sea, no escribe.

El lector, por supuesto, puede negar su interés frente a estas obras y calificar de dudoso su valor y su rango literario. Pero si no lo hace, la identificación conceptual e incluso estética del narrador-autor y de los narradores-personajes es una muralla infranqueable confrontados con la cual es obligado, no obstante un convencimiento mejor, someter bajo revisión su propio punto de vista.

Diríamos que finalmente Puig no hace más que obligar a su lector a ponerse de su parte. Pero la diferencia es empero evidente. Ante todo, Puig carece de una concepción filosófica o histórica que fuerce las interrogantes definitivas o fundamentales de la sociedad. En segundo lugar: no utiliza sus obras para que por encima de los personajes y sus destinos entre con el lector en una relación de sociedad, y mucho menos sera cómplice de su lector. Se sabe bien que uno de los reiterados anhelos de la literatura del siglo XX es la participación del lector. La novela la crea no solamente el autor, sino también el lector. Cortázar habla directamente del lector cómplice en las Morellianas de Rayuela.

Pero Puig no se coloca al nivel del lector cultivado, y éste no podrá ser "cómplice" en tanto no "baje" del mundo del arte elevado al mundo del arte de los cualquieras.

Modalidad trágica

El destino de los personajes de Puig como de sus antecesores contiene momentos que justifican incluso la propia modalidad trágica. Mas ésto lo eluden todos aunque, naturalmente, aplicando métodos distintos. Humor, juego e indiferencia para con el propio destino de los narradores es deslindarse de los sucesos o escapar del instante crítico del conflicto para entregarse al vegetar.

Puig se acerca más bien a la segunda solución - tipo Vargas Llosa - ya que conjura la tensión que estalla en conflicto trágico cambiéndola en una supervivencia desprovista de interés. En este sentido, el argumento propicia pero a la vez rechaza también la modalidad trágica.

Esta ambigüedad se debe afortunadamente al hecho de que los juicios y sentimientos de los personajes están formados básicamente por el error o los malentendidos. El error, fuente común de la comedia y la tragedia. Como hemos visto, las obras de Puig se hacen o pueden hacerse irónicas en la opinión del lector y no por la intención del autor. Asimismo, es el lector quien puede alterar el equilibrio de las obras que se balancean en el eje del error entre lo cómico y lo trágico.

Lo sagrado - tiempo y espacio

Con la excepción de Vargas Llosa, quien conforme con la novela caballeresca mueve en vasto espacio a sus personajes que enrumban a la búsqueda de sí mismos, todos los autores cotejados aquí con Puig buscan reducir el espacio del argumento. Esto propicia gran intensidad y concentración, pero - lo que es incluso más sustancial - asegura un espacio equivalente al lugar sagrado de los mitos. La imagen constituida sobre el mundo deviene en los mitos en palabra, en argumento. De ahí que los autores citados también procedan igual al transformar su visión de mundo y sus concepciones en discurso narrativo, en relato. La partida común trae consigo que en estas novelas aparezcan rasgos idénticos o casi idénticos con los de los mitos. Entre tales rasgos son particularmente importantes la singular formación de tiempo y espacio. Tanto el espacio mítico - sagrado - como el tiempo mítico son productos de la existencia atribuidos a Dios: el "encuentro", el lugar de la "vida en común" y el presente eterno de la existencia determinada por la divinidad o - en su otra proyección - su eterno circular, su eterno retorno. En la aproximación del tiempo desde este

último aspecto se pone más énfasis en la existencia natural del hombre, pero en ella tampoco se pierde la eternidad divina. De modo entonces que el tiempo es una dimensión sagrada como lo es el espacio.

La acción de las novelas de Puig se desenvuelve asimismo en un espacio estrecho. El tiempo, aun cuando se lo defina como concreto, en el texto se descubren predicados a la vez en pasado, presente y futuro, básicamente es el "espacio" del estado externo e interno y - como tal - es una dimensión vacía y no vinculada con la historicidad.

Parece entonces que Puig sigue la concepción de tiempo y espacio de sus antecesores, así como también su aplicación. Pero la diferencia aquí también es resultado del propósito del autor.

En vez de las concepciones la práctica. Por la transformación concreta en relato de lo exclusivamente humano, ni se puede hablar de espacio o tiempo sagrados. El rol de estas dimensiones es en las obras de Puig la concentración en el individuo, la puesta en relieve de las relaciones entre el individuo y el otro y la problemática tanto del individuo como de estas relaciones, problemática independiente del tiempo de la personalidad que se realiza o justamente es incapaz de realizarse, cuestiones de vigencia general y que por siempre se repiten.

Modo narrativo - diálogo

El modo del relato se acomoda a la intención del autor. Esta intención es más o menos oculta. Los abarcadores relatos de García Márquez, como es obvio suponer, demandan el modo condensador de la narración. Esta misma forma resumidora la escoge también Onetti, pero con el tono inusitado consterna a sus lectores. El relato objetivo muchas veces lo realizan narradores de primera persona cuya condición es incierta - por ejemplo, en El Astillero - e incluso son también inciertos sus conocimientos de los hechos. Este método condena indirectamente los juicios inequívocos. Cortázar también recurre generalmente al resumen. Al mismo tiempo, el carácter de esta modalidad lo altera con numerosas artimañas de escritor privándola así de su función original: de la exhaustiva información a los lectores. Con esto en realidad nos comunica que no es en los acontecimientos donde debemos fijar nuestra atención. Cortázar a menudo aplica en sus obras también el diálogo. La función de esta modalidad es cambiante. O quizá valga mejor decir que el contenido inmediato de los diálogos es variable en tanto puede ser puro juego, hasta la ininteligible jitanjáfora, puede ser diálogo

formalmente cotidiano, pero, eso sí, está llamado a transmitir lo absurdo del mundo interno del individuo o del mundo externo que lo circunda. El diálogo asume rol decisivo también en Rulfo. Su peculiaridad consiste en realizarse sólo en apariencia, como en Pedro Páramo, donde la conversación entre las almas muertas carece de verdadera realidad. Empero los diálogos encubren una imagen real de hombre y sociedad. Por tanto, la función del diálogo rulfiano es como el reverso del cortázariano. En dirección del diálogo se inclina también la narración vargas-llosiana. Sus diálogos carecen de sentido subrepticio. No cabe duda de que su función es el análisis de las relaciones humanas. Estas relaciones reflejan urdimbres enmarañadas, y, en última instancia, relaciones sociales paralizadas y paralizantes.

En sus primeras obras, Puig elige modos narrativos de acuerdo con las manifestaciones del yo, monólogos internos, cartas, etc., y las contrapone con las formas extremas del modo comunicativo impersonal, con libros de actas, documentos oficiales. Los diálogos que surgen en el monólogo quieren papel cada vez más significativo en las novelas que se suceden. Pero la función de estos diálogos no es representar las relaciones humanas a nivel social, sino el conocimiento del mundo interior del individuo (por el escritor, pero también por el personaje y el lector), lo que con una sola excepción (El beso de la mujer araña) nunca conduce a la creación de contacto. Los interlocutores andan ocupados consigo mismos; el otro es la voz perturbadora que no les permite no enterarse, olvidarse de sí mismos o que no se den cuenta de su propio suplicio. La función del diálogo concentrado en el yo es más evidente en Sangre de amor correspondido, donde Puig elige este modo narrativo a pesar de no haber presente otra persona. El modo narrativo escogido engaña, así como el personaje también engaña a su propia persona. Ambos encubren y ambos mienten.

La novela solucionada en el marco del diálogo puede traer consigo, naturalmente, situación de crisis y la catarsis de ella derivada. Como hemos visto en el análisis de El beso de la mujer araña, aquí la forma tampoco corresponde a la función de ella esperada, función que puede realizarse no al interior de la obra, sino sólo fuera de ella, en las reflexiones que desencadene ulteriormente el lector.

Distancia

Sensación de distancia y mantenimiento de distancia son requisitos que deberán cumplirse a la vez en la obra artística. Sus proporciones respectivas son, claro está, cambiantes. Cierta identificación es indispensable, la medida exagerada esconde en sí el peligro de lo unívoco: hemos vaciado completamente el vaso ofrecido por el autor, ¿por qué llevarlo nuevamente a la boca? Nuestra libertad de que en una nueva lectura volvamos a crear la obra yace en el secreto que allí aún está por descubrirse. Los autores de la segunda mitad de nuestro siglo se acercan a sus héroes, a las situaciones e interrogantes por ellos planteadas, con incertidumbre, con dudas, con desesperanza.

Nosotros los lectores nos identificamos en realidad con la duda, y esto, lógicamente, insta siempre a nuevas lecturas. La atención de Puig apunta no a cuestiones abstractas, sino a los propios personajes. Eso, en principio, ofrecería excelente posibilidad para la identificación. Pero lo impide con la cultura superficial de sus figuras, con su lenguaje y pensamientos estereotipados, con lo cual desacredita las emociones que bien merecerían nuestra comprensión. Para que, con todo, no imposibilite nuestra identificación, el escritor apela a un recurso nada común. Despierta nuestra compasión y solidaridad haciendo que sus personajes se equivoquen ridículamente con respecto a los otros, a sí mismos y en cuanto a la situación en que se encuentran. La ironía con la que, a nuestro juicio que - dicho sea de paso - es errado los trata el escritor, les resta tanto de su peso que incluso involuntariamente nos ponemos en defensa suya. En pocas palabras: nosotros los lectores les prestamos a ellos el crédito que se les niega en la obra. La reiterada lectura de las novelas de Puig queda asegurada, a fin de cuentas, por las expectativas nuestras por medio de ese extra humano que acaso destella también en lo minúsculo.

Intertextualidad, productividad textual

Bloom opina que no hay creaciones autónomas o independientes. Todos los textos se edifican a partir de lo ya dado, no puede irrumpirse hacia algo diferente o jamás existido. Las repeticiones inconscientes, las metáforas una y otra vez aplicadas, los elementos míticos, los giros lingüísticos, imposibilitan que cualquier otro texto escrito pueda disociarse de

la totalidad de los textos escritos o incluso de los orales. Tanto en García Márquez como en Cortázar puede detectarse eventualmente el acceso común entre las creaciones literarias en algún pasaje, incluso conscientemente, tal vez en algún detalle periodístico o en otras comunicaciones.

Puig no sólo que interpola partes de textos "ajenos", sino que sus narradores presentan su surtido expresivo de los gastados giros de los exponentes de la mala literatura. En sus novelas, la ceniza ordinaria de los documentos oficiales cubre las flores artificiales de la literatura de pacotilla y de las películas sensacionalistas. Su intertextualidad observa amplia escala, aunque es de bajo nivel.

Los usos verbales que no representan ni las huellas de la individualidad brindan buena posibilidad para la productividad textual que se independiza del autor. Los diferentes textos ya dados de antemano no se disuelven unos en otros, la contraposición de elementos discretos puede crear siempre nuevas imágenes y constelaciones. Su compromiso original, su determinación, asegura en el todo del texto su libertad, pues son invariables.

Los personajes de García Márquez y de Onetti hablan muy poco. García Márquez encomienda a un narrador impersonal la narración del relato, pero el narrador de Onetti, aunque se dirija generalmente a interlocutores indeterminados, tiene una presencia evidente. El lenguaje pasa a primer plano principalmente en Pedro Páramo; no obstante el carácter escrito, más allá de las palabras del lenguaje, lo importante es la resonancia, la voz. Eso era particularmente característico de la oralidad; el recitador, el juglar, comunicaban no sólo con palabras, sino también con el tono de su voz, con sus gestos, etc.

La obra ha nacido en el instante de la narración, la inmediatez entre el narrador y el interlocutor hace la palabra equivalente con la verdad. El texto escrito exige una estructura más complicada, divide al autor al narrador; sus declaraciones, contradictorias, así como las de sus personajes se interrogan mutuamente y a sí mismos por tanto no so unívocas, las palabras pierden su crédito natural, nace la literatura, la novela, la ficción, la mentira inevitable de la literatura. Hay motivo para que muchos consideren el nacimiento de la novela de modo inseparable de la ironía. El lenguaje cortázariano, los monólogos y diálogos, están particularmente caracterizados por la ironía y el humor y, precisamente por eso, por el texto escrito. Vargas Llosa, por más que no busque el tono humorístico o irónico que lo ponga a él mismo en duda, con el mero hecho de incorporar en su conversación otros diálogos o monólogos, crea una estruc-

tura especialmente complicada, es decir, es tipificada par excellence por la oralidad. Con todo, no puede pasarse por alto la marcada intención de la mayoría de los autores mencionados por acentuar el significado del lenguaje.

Este cometido que acercaría el género de la novela, si bien no a la oralidad si al estado intermedio que caracterizó a la novela en los comienzos de su aparición cuando en el texto escrito todavía figuraba el lenguaje vivo, se efectúa cada vez mejor en la obra de Puig.

Detrás de las voces que se dejan oír en las obras reducidas ya casi en su totalidad al diálogo o monólogo, no puede sentirse al autor. El lector tiene contacto no con él, sino con el narrador-personaje. Evidentemente, el lector no se enfrenta con la "mentira" de la narración ficticia, sino con la verdad que se trasluce en la expresión lingüística de la mentira, con la verdad que no se encuentra en ninguna parte, pero que está presente disimulada en las palabras.

En el lugar de las relaciones recitador-oyente se colocan las relaciones directas personaje-narrador-oyente, las que no son complicadas ni alejadas por la presencia del autor. Los juglares medievales se dirigían a todos, y eran entendidos tanto por el señor como por los siervos. Ni siquiera al momento de empezar a aplicarse la escritura se dirigieron a la élite las narraciones que contenían ya también elementos de cultura.

Hoy por hoy, todos somos testigos de cómo pasa a segundo plano el uso de lo escrito de la literatura. Los libros que aparecen en grandes tiradas no sirven al elevado gusto literario. Describe situaciones y acciones fácilmente imaginables por el público, pues no son más que réplicas de impresiones fílmicas o de la televisión. Por eso se consumen a montones las novelas escritas a partir de las series de la TV. En el período de la cultura de los medios de comunicación nuevamente es la palabra, el espectáculo, el gesto, la acción, lo que concita la atención de la gente.

A esta cultura de los mass media se conecta la obra de Puig, el mundo intelectivo de sus personajes se modela de acuerdo con ésto y resuena también en sus palabras. Su grandeza estriba en que mientras a él le entienden los hijos de esta cultura, al mismo tiempo su verdad escondida cautiva por igual a las capas intelectuales.

Bibliografía

Historia y tearía literaria

Alter, R.: Mimesis and Motive for Fiction. In: Tri-Quarterly, No 42, 1978.

Bakhtine, M.: Esthètique et théorie du roman. Paris, 1978, Gallimard.

Baquero Goyanes, M.: Estructura de la novela actual. Barcelona, 1970, Planeta.

Bataille, G.: Oeuvres complètes. V. La Somme athéologique. 1. L'expérience intérieur. Paris. 1973, Gallimard.

Booth, W.C.: The Rhetoric of fiction. Chicago, 1968, University of Chicago Press.

Brushwood, J.S.: The Spanish American Novel: A Twentieth Century Survey. Austin, 1971, University of Texas Press.

Cassirer, E.: Filosofía de las formas simbólicas. El lenguaje. México, 1971. Fondo de Cultura Económica.

Dällenbach, L.: Le récit spéculaire. Paris, 1977.

Eliade, M.: The Quest: History and Meaning in Religion. Chicago. 1969, University of Chicago Press.

Fry, N.: Anatomy of Criticism. Princeton, 1957, Princeton University Press.

Genette, G.: Figures III. Paris, 1972. Seuil.

Gertel, Z.: Tres estructuras fundamentales en la narrativa hispanoamericana. In: Nueva Narrativa Hispanoamericana. Vol. V, 1975.

Hendricks, W.: Semiología del discurso literario. Madrid, 1976, Cátedra.

Ingarden, R.: The Cognition of the Literary Work of Art. Evanston, 1973, Northwestern University Press.

Kierkegaard, S.: La répétition. Paris, 1933, Alcan.

A Kierkegaard Anthology. Ed. Bretall. London, 1947, Oxford University.

Lévy-Strauss, C.: Anthropology Structurale. Paris, 1958, Plon.

Llovet, J.: Por una estética egoista. Barcelona, 1978, Anagrama.

Malinowski, Br.: Estudioso de psicología primitiva. Buenos Aires, 1968, Ed. Paidós.

Scholes, R., Kellog, R.: The Nature of Narrative. New York, 1966, Oxford University Press.

Skinner, B.F.: About Behaviourism. London, 1974, Jonathan Cape.

Obras de referencia

Bacarisse, P.: The Necessary Dream. A Study of the Novels of Manuel Puig. Cardiff, 1988, University of Wales Press.

Catelli, N.: Entrevista con Manuel Puig. In: Hispamérica Año I. No 3(1973), 69-80.

Corbatta, J.: Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig. Madrid, 1988, Origenes.

Ezquerro, M.: Que raconter c'est apprendre mourir. Toulouse, 1981, Université de Toulouse.

García Ramos, J.M.: La narrativa de Manuel Puig. Santa Cruz de Tenerive, 1981, Universidad de La Laguna.

Gimferrer, P.: Aproximaciones a Manuel Puig. In: Plural, No. 57, 1976.

MacAdam, A.: Las crónicas de Manuel Puig. In: Cuadernos Hispanoamericanos No 247 (abril de 1973) 50-59.

Kerr, L.: Suspended Fictions. Chicago, 1987, University of the Illinois Press.

Miranda, J.: Manuel Puig: la exploración del lenguaje. In: Zona Franca, Caracas No. 51-54 (mayo-junio de 1977).

Morello Frosch, M.: La sexualidad opresiva en las obras de Manuel Puig. In: La Nueva Novela Hispanoamericana, vol V. enero/septiembre, 1975.

Oliveira Filho, O.J. de: A voz do narrador em o Beijo da mulher aranha. In: Revista de Letras (Sao Paulo) Vol. 24. (1984), 53-60.

Piglia, R.: Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de La Traición de Rita Hayworth de Manuel Puig). In: Nueva Novela Latinoamericana. Tomo II. Buenos Aires, 1972, Paidós.

Rodriguez Monegal, E.: El folletin rescatado. In: Revista de la Universidad de México, No 2. vol XXVIII (octubre, 1972).

Rodriguez, A. de: Manuel Puig: ¿De lo cursi al arte? In: Eco, Bogota, 1978, I. 34. No 2. 198-214.

Rodriguez-Luis, J.: Boquitas pintadas. In: Sin Nombre, No 5. 1974.

Safir, M.: Mitología: otro nivel de metalenguaje en Boquitas pintadas. In: Revista Iberoamericana No 90 (enero-marzo de 1075).

Sarduy, Severo: Notas a las notas: A propósito de Manuel Puig. In: Revista Iberoamericana, No 76-77 (julio-diciembre de 1971).

Sosnowski, S.: Entrevista con Manuel Puig. In: Hispamérica. No I. No 3 (1973) 69-80.

Triviños, G.: La destrucción del verosímil folletinesco en Boquitas pintadas. In. Texto crítico, año IV No 9 (enero-abril de 1978) 118-130.

Las citas son de las siguientes ediciones: The Iraición de Rita Hayworth. Boquitas pintadas Sangre de amor. Barcelona, 1982, Seix-Barral.

El beso de la mujer araña. Barcelona, 1990, Seix-Barral.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 317-334 (1991)

"NATURALISM" IN THE LATE-18TH-CENTURY HUNGARIAN LITERATURE

Attila Debreczeni

Budapest

The "naturalists"

In the spring of the year 1794 a 21-year-old student of the Reformed College of Debrecen set out to rewrite and expand several of his verses he had written as a small schoolchild. The descriptive poems (pictura), written as school exercises, however, underwent not only stylistic polishing, they were supplied with such reflexional extensions that raised these poems to the top ranks of the classicist poetry of the Enlightenment. One of the poems Az Álom (The Sleeping), after a descriptive section, making use of the antique trope of the sisterhood of sleeping and death, calls in mind the eternal and inalterable order of nature. The closure of the poem proclaims the experience of resignation to this order:

Így aluszunk mi, de vigyáz a természet,
  S nincsen munkáiban hizak és enyészet;
Pontos forgásának örük karikája
  Egynek elfogytával másikat táplálja.
Mi voltam magam is, míg meg nem születtem,
  Míg fűből s állatból e testet nem vettem?
Aludtam mélyen a csendesség ölében,
  A magam-nem-tudás csendes éjjelében,
Míg a természetből, mint egy annak meghólt
  Részecskéje, akkor ki nem fejlettem vólt.
Így fogok bomlani újonnan beléje,
  Mint annak egy piciny meghólt részecskéje.
A koporsó után éppen azt képzelem,
  Ami bölcsőm előtt történt vala velem;
Aluszom, jó álom, mihelyt elenyészek
  S élőből egy rakás minerále lészek.

(Thus do we sleep, but nature is our guardian, there is no gap and decay in her doings; The eternal circles of her precise revolutions foster the other when the first has died. What had I been myself before I was born, before I took my body from herbs and beasts? I was fast asleep in the lap of quietude, in the silent darkness of the ignorance of myself

Akadémiai Kiadó, Budapest

until I developed from nature, from a tiny dead particle of hers. Thus will I decay into her again as thiny dead part of hers. I guess, when I have been placed into the coffin, the same will happen to me as happened before I was put into my cradle: Sleep I will, and sleep well, when I decay and turn from a living thing into a pile of minerals.)

The verses were composed by the greatest poet of the period of the Hungarian Enlightenment, Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805). The poem, which is considered to be among Csokonai's best pieces, represents at the same time the top level of enlightened classicist reflexional poetry. This fact, in itself, would make it justifiable to pay more attention to the inherent "naturalist" explanation of the world. On the other hand, this "naturalism" characterises not just this particular piece of Csokonai's, nor, what is more, the work of Csokonai alone. One of Csokonai's contemporaries, the prematurely deceased József Kármán (1769-1795) (with whose name we associate the first remarkable Hungarian novel Fanni hagyományai (Fanny's Posthumous Papers) and the short-lived but outstanding periodical of those times, the Urania) found answers to his haunting questions in the picture of self-principled nature, as is manifested in his notes and essays written in German (Das philosophische Testament /Philosophical Testament/, Reflexionen zur praktischen Philosophie /Reflections on Practical Philosophy/). Similarly, Ferenc Kazinczy (1759-1831) the authoritative literary organizer of the period, found the proof of his radical political ideas, after the collapse of his religious faith, in the magnificent order of nature. For these ideas he nearly had to pay with his life; the death sentence for his role in the republican movement of 1795 was altered only at the last moment. After spending 2387 days in prison, he was set free in 1801.

The "naturalist" thinking, however, was not isolated in the above-mentioned writers, since within the frames of the gradually developing literary life, the outlines of certain groups or communities of intellectuals can be perceived. Kazinczy, for example, exchanged letters on this philosophical topic with Sámuel Nagy who was a friend and a schoolfellow of Csokonai, and it is also known from other sources that Csokonai propounded his ideas in a closer circle of friendly students in which all philosophical problems could be discussed without any prejudice. A similar company of friends and intellectuals was active in Pest during József Kármán's student years at the end of the 1780's. We have less information on

this group but the existing sources unequivocally refer to the "naturalistic" character of their philosophical orientation. The trends in Kazinczy's thinking, who was looked upon as a literary leader during Csokonai's and Kármán's student years, are, in no small degree evident from his correspondence. With this enormous amount of correspondence (24 thick volumes in all), Kazinczy endeavoured to make up for the underdeveloped publicity of the period and thus, its significance greatly exceeds that of a simply private collection. Nevertheless, this "naturalistic" approach is propagated not only in the letters, which could ensure no more than a slight degree of publicity, but also in Kazinczy's translations, several of which were published in his periodical, 'the Orpheus', which was one of the most remarkable initiatives of the period. In a characteristic way he published the periodical signed with his own free-mason's name.

With the aforesaid poets and writers - their direct environment, as well as certain facilities for publication - the radius of action of "naturalism" can be drawn in the Hungarian literature of the late 18th century. This very small circle in absolute terms when compared to the newly emerging Hungarian Literary life is not at all insignificant, especially if it does not escape our attention that the "naturalistic" explanation of the world was not widespread even in the European movement of Enlightenment either. More important even than this is the fact that this attitude was characteristic of the most significant literary figures of the period, such as Csokonai, Kármán, Kazinczy, and gave rise to outstanding works of art.

There are, however, not insignificant differences, too, in the thinking of the members of this narrow, though representative circle. Nevertheless, in the raising of problems and in their way of approach there is agreement on at least two decisive points. One is that they do not endeavour to create complete systems. In fact they rather give voice to their resentment against any kind of philosophical system. Instead they place at the centre of their thinking a strictly immanent philosophy of happiness, and draw the philosophical consequences of this attitude. Thus, the "naturalist" reflections develop primarily not in reference to one another as in a system, but rather as restricted to a few fields in which a novel interpretation is inevitable in view of a philosophy of happiness. On the other hand, the thinking of the narrow literary circle shows uniformity in being burdened by contradictions from the very beginning, due, in no slight degree, to the mere frailty of the new philosophy of happiness.

The "naturalism"

The basic inspirational experience of these thinkers is the strictly immanent interpretation of happiness. This decisive experience induced them to re-consider generally three related problems: the bodily determination of man, the immortality of the soul, as well as faith and the substance of God. The image of man based on corporeality is most characteristic of Kármán, in his already cited treatise Das philosopische Testament the sequence of thoughts starts with the following: 'Az ember tulajdonképpen oly kevéssé szellem vagy lélek, hogy minden idők mindentudó psychológjain csak szánakoznunk kell. Bárhol látjuk működését, mindenütt az érzékiség működik, örömei tisztán testiek, és hogy lomhaságból éhen ne haljon, vagy nemét pusztulni ne hagyja, kénytelen volt a természet a leghevesebb kéj ösztönét ínyébe s nemző részeibe helyezni.' (In man there is, essentially, so little of soul or spirit, that one can only pity the omniscient psychologists of all times. Whichever part of him we look at, everywhere we can only see the functioning of the senses. His joys are exclusively of bodily origin, and in order that he should not die due to his laziness, and should not let his genus perish, nature was obliged to place the instinct giving the most vigorous delight into his palate and reproductive organs.) However, this image of happiness carries a gloomy side; the acceptance of immanence does not result in a sense of liberation. This is unlike Csokonai, who in the poetic idea of "love" demonstrated the material force keeping this world in motion: 'Bármit kiáltsanak is a fekete vérű komorok, bár a fantaszta törvénnyé tegye is hideglelős képzelődéseit; én ugyan nem futok az elől az ösztön elől, melyet magamban hordoztat a természet. A szeretet lelkesíti az egész világot.' (A szeretet /Love/). (Whatever those black-blooded gloomy ones should shout, even if a dreamer should make his nightmarish fantasies the law, I myself do not flee from the instinct that nature ordered me to carry in me. It is love that gives soul to the whole world.) The same thought is sounded with similar brightness and undoubted boastfulness in the closure of Kazinczy's poem, A vallástalan (The Atheist).

Magunktól függünk, s jobbunk mellett a szabad
Élet, balunknál a vígasság mulatoz;
Nem ijeszt minket a menny fellobbantott tüze,
Nem ijeszt földet rendítő dördületi:
Ha csap, könnyebben s kínok nélkül dűlök el
A semmiségbe: hogy ha nem csap, hasztalan
S gyermekhez illő vólt a gyáva rettegés.

Kedvemre élek s vígan töltöm éltemet,
Nincs semmi tisztem; vagy ha van, úgy kedvem az!
Hazám, barátom, istenem magam vagyok...

(We depend on ourselves, on our right is free life, on our left there is revelry. We are not frightened by the flaring fire of heaven, nor by its thunder that makes the earth tremble. If I am struck, I will sink to nothingness more easily and without pain. If it does not, my cowardice and fright have been childish. I will pursue my pleasure and make my life merry. I have no task to fulfil, or if I have one, it is to seek my own pleasure. I know no native country, no friend, no God other than myself...)

Saying yes to the immanent happiness of earthly existence necessarily implies, as shown by the above lines, saying no to the promise of happiness in the world beyond. This attitude, partly raises doubts concerning the immortality of the soul and partly leads to a sharp opposition against the church.

The question of the substance and immortality of the soul was, at the turn of the 1780s and 1790s, an important theme in Hungarian literature. Quite a number of translations and original works were published on this topic, some of them were apologetic for the church, others focused on the doubts, and there were also several that publicized views cautiously denying immortality. In a note in 'the Orpheus' Kazinczy gives voice to the thought of "âme materielle" (material soul) of Locke, which was propagated by Voltaire (Lettre philosophique, Sur Mr. Lock) (Philosophical letters, On Mr. Locke), which Kazinczy might have known from Hollman's work: Die Oekonomie der Natur (The Economy of Nature), too, for he translated this in 1792. In this note he refers to a Professor at Sárospatak College 'aki nagy erőt talál abban az elgondolásban, hogy a test maga magában nem hat, de nevezetesen Hollmannal megvallja azt, hogy a teremtői mindenhatóságnak nem volt talán lehetetlen a testet annyira raffinírozni, hogy gondolkozhasson' - (who finds great power in the idea that the body in itself is important but, in agreement with Hollman, he admits that the omnipotence of the creator may not have found it impossible to manipulate the body so that it could think.) However his standpoint is, as a whole, rather agnostic: 'a kérdés, míg csak az emberi természeti értelemnek tétetik tárgyává, nincs úgy megfejtve, hogy minden kétségek eloszlattassanak' - (the ques-

tion as long as it is put only to the natural human intelligence, cannot be solved so that all doubts be eliminated). Csokonai, although in the quoted poem, entitled Az Álom speaking of the bodily character of man and thus of the soul with a conviction similar to that of Kármán, is nevertheless not free from doubts as to the substance of the soul. For instance, at the end of a letter to an elder friend of his, Sándor Bessenyei - a Hungarian translator of Milton - he writes: 'A mi együttlétünk ugyan már kevés, mert az Úr idős, én pedig - meglehet, hogy az Urat megelőzöm, s akkor vagy örülni fogunk újonnan lett társalkodásunknak vagy a mibelőlünk lett semmi el nem vádolandja semmiségünket, minekutána a mi testünkből - melly az Isten fiának testével atyafi, a temetőkertben bogáncskórók és földibodzák fognak erőt adni a kifáradt igáslónak.' (The time we can spend together is short, since you, sir, are aged, as for myself, I may pass away even sooner than you, sir, and then we shall either gladly resume our conversation or the nothing that has derived from us will not be able to refute our nothingness, after the thistles and ground elders in the cemetery, drawing nutriment from our bodies - which is kin to the body of the son of our God - will give new strength to an exhausted pack horses.) On the other hand, these doubts do not address their basic view that immortality can in no way be interpreted as referring to terrestrial life and to the transcendental happiness possibly obtainable through it. In accordance with the letter quoted, Csokonai writes the following lines: 'Látom, én Barátom, hogy mihelyt a természeten túlmégyünk, minden szentség és igazság mellett bolondok maradunk. - A természet az isten, aki minket teremtett, és aki, míg az ő szabási mellett maradunk, bóldogít, mihelyt kívüle vagy felette keressük a valóságot, fájdalmasan megbüntet.' (I can see, my friend, that as soon as we go beyond nature, we remain fools in spite of all sanctity and truth. Nature is the God, who created us and gave us the law, and who, as long as we observe his orders will make us happy, but when we try to seek reality outside or above her, will punish us severely.) (Letter to Gábor Nagy, 1796.) Thus, nature takes over the divine functions, and all other sources of happiness, so that those of immortality in the world beyond lose all sense. The divine character of God, however, remains unimpaired. Only it is subjected to a considerable process of de-antropomorphisation: providence continues to function as a force of nature.

All this however, involves bitter attacks against the church, since they associate the regulative element discovered in religious faith with the manipulative power of the church. Kazinczy, in his cited note writes

about the immortality of the soul as follows: 'A reveláció a dolgot végképp elintézi. Ez nemcsak halhatatlanságot, de amely természeti módon meg nem eshetik, hanem csudatévő, isteni erőt is kíván, feltámadást is tanít, midőn azoknak, akik megkeresztelkedtek, és hisznek, mennyországot ígér, azokat pedig, akik az egyik keresztyén felekezet hitele szerint forrásba nem mártódtak és nem hisznek, pokollal rettenti. (The divine revelation settle the matter for good. It preaches not only about immortality but also about something that cannot take place without magic divine power, i.e. resurrection, when it promises heaven to those who have been baptized and who are faithful, but those, who, according to the faith of another Christian denomination have not been immersed into the water of a spring, and are not faithful, are threatened with hell.) Against this he says: 'ami a moralitást illeti, azt tartom, hogyha valaki bukni akar, megbukik bizonyosan, akár halhatónak, akár halhatatlannak tartsa a lelket' - (what concerns morality, I hold the belief if someone wants to fall, then he will surely fall whether he considers the soul mortal or immortal).

Csokonai, going beyond that, in another poem entitled Konstancinapoly (Constantinople), which he re-elaborated at the same time as Az Álom, makes, with the re-interpretation of the Symbol of "paradise", a clear connection between the immanent philosophy of happiness and the rejection of immortality and anticlericalism:

Ollyan nagy érdem-e egy-két liturgia,
Hogy az ember azzal lehet Isten fia?
S hogy paradicsomba és mennybe részt vegyen,
Szükség, hogy skeleton és zarándok legyen?

(Do one or two liturgies give such a great merit, that can make one be the son of God? And in order for him to get to Paradise and Heaven, is it necessary to become a skeleton and a pilgrim?)

Generalizing the sequence of thought running through his mind he formulates his hopeful prophecy:

Egy jóltévő világ menyből kiderül,
S a sok kigondolt menny mind homályba merül.

(A beneficient world will emerge from heaven, and all the many imagined heavens will be overcast by gloom.)

This new idea - the idea of "heaven on earth" brings forth a rebellion against the church, which tries to defend its positions by all means, at its disposal, just as Kazinczy himself feared when he wrote the preface to the Orpheus, or even more so, his letter of March 25, 1790 to Aranka György: "Én megmakacsítottam magamat kicsikarni a superstitio kezéből a véres tőrt és írtóztató képéről lekapni az álortzát." (I made obstinate efforts to twist the blood-dripping dagger out of the hand of superstition, and take the mask off its horrifying face.) For Csokonai, too, "holiness" is substantially to blame, since on behalf of the tenets of salvation they advocate the worst types of felony, and at the same time the promised heavenly bliss seems to be a lie.

Míg az emberi nem hajdan a természet
  Együgyü keblében nyugva heverészett;
Nem emelted még fel kiáltásod szavát,
  Hogy keresd a vak éj fiainak javát.
Boldog vólt a világ s e hiu szó: Szentség,
  Nem vólt a legszörnyübb gonoszokra mentség.
Állott a Természet örök épitménye,
  Élt az emberiség legszentebb törvénye.

(While in the past the human race was resting on the homely bosom of nature, You did not raise your shouting voice in order to seek benefit for the sons of the blind night. Happy was the world and this word: sanctity, was no excuse for the vilest kinds of evil.The eternal edifice of Nature stood firmly, and the sacred law of mankind was alive.)

To oppose the "supertition disguised in the colours of sanctity" he appeals very naturally to nature:

Természet! emeld fel örök törvényedet,
  S mindenek hallgatni fogják beszédedet.
E kézzel fogható setétség eltűnik,
  Az éjnek madara huholni megszünik.

(Nature! hold up your everlasting law, and all will be listening to your voice. This palpable darkness will terminate, and the bird of the night will stop its mournful hooting.)

The "bird of the night", the little owl, the metaphor used by Holbach made such a deep impression on our poet that he used it all his life as a

symbol not only of religious fanatism ("bagoly vakbuzgóság") ("owlish bigotry") but also of everything opposing progress and the dehumanized outer world. The same is the case with Kazinczy, who refers to the opponents of "sensible thinking" who 'sikoltanak mint Helvetius baglya, ha setét barlangjokba a nap melegítő sugára béhat' (scream like Helvetius' owl when the warming rays of the sun penetrate their dark caves) (Bévezetés az Orpheushoz) (Introduction to Orpheus). The 'vak éj fiai' (sons of the blind night) are ruthlessly criticized by Kármán, too: 'Mi is volt mindenkor a papok kezében a hit más, mint az ész játéka? Az egyszerű hit soha sem cselekedhetett valami rosszat, mert mi jámborabb mint a szív nyugodt hite? De a szellem spekulatiója rendszereket gondolt ki, imponált másoknak, bilincsre verte a nemspeculáló fejeket, feltalálta a máglyát, a hitet államgépezetté tette, valllási háborukat idézett elő - azt kell tehát mondani: Mind az a rossz a világon, a mit a papok a vallás álcája alatt űztek, azt egyedül az ész által űzték:' (What else has faith ever been in the hands of the priests than tricks of the brain? Simple faith could never do anything that was wrong. Can anything be more placid than the quiet faith of the heart? The speculations of the mind, on the other hand, can devise systems, can impress others, putting fetters on non-speculating heads, can invent the stake, can make the faith part of the administration of the state, can give rise to wars of religion - we should therefore say: all the evil in the world that has been done by the priests under the disguise of religion, has been committed by reason.)

The contradictions of "naturalism"

The above train of thoughts, however, demonstrates the fact that there is a deep disillusionment in Kármán's "naturalist" views. It is not only the "mind" that he judges negatively, but as has been seen, the instincts and sensitivity too, which basically determine the human being. In his opinion, the world kept in motion by bodily factors cannot be the basis of ethics, thus, happiness is no more than animal joy. 'Hagyjunk fel azzal a gondolattal, hogy az embert valaha boldoggá tehetjük szívünk eszménye szerint! Nem lehet azzá!... A legbiztosabb és legáltalánosabb szabály az ember számára, a ki mégis sóvárogja a boldogság ámítását, talán ez lehetne: szenvedd a mit kell, és élvezd a mit lehet.' (Let us give up the idea that man can ever be made happy according to the ideals of our heart. It cannot be done! ... The most sure and most general rule for man, who nevertheless

is yearning for the allurement of happiness, might be this one: suffer all that you must, and enjoy all that you can.) Man who is longing for happiness cannot be really happy at all because the joys of this world are perishable. 'Az emberi boldogság legkegyetlenebb háborítója a halál és a jövőnek rettegése.' (The fiercest disturbance to human happiness is brought about by death and the fear of the future.) Thus every philosophy of happiness based on worldly foundations is, from the beginning, frail, as it is this very principle upon which it is all based upon, that is vulnerable. Resignation to the great power of nature, the metaphor of the sisterhood of sleep and death or the neoclassicist idea of "decent death", can relieve the tragedy of the end, but only when desire for this relief emerges as an elementary need. As far as the experience of destruction is decisive in our thinking, these generally accepted negatives are incapable of counterbalancing the tragic attitude towards existence. In Kármán's novel in letters Fanny hagyományai (Fanny's Posthumous Papers) it is in vain that death appears in the shape of a handsome youth and the demise of the heroine is deeply moving. It is all the more so as its physical cause is unknown: she dies of unhappy, unfulfilled love. This solution of the novel casts bright light on the extreme vulnerability of the individual subjected to sensitivity and the elemental frailty of terrestrial happiness.

Kármán remained prisoner of this dilemma, he was unable to dispose either of the attitude of sensitive man, or of the internal contradictions of this attitude. This duality was present in Csokonai's thinking too, but not with the same exclusiveness. This is primarily due to his judgement of sensitivity, which was less radical than that of Kármán, and mainly because it was interpreted through a different system of correlations. Kármán's strictly materialist explanation of the world is rooted in the tenets of mechanical materialism and refers to the internal problems of these ideas. On the other hand, in the case of Csokonai (and also Kazinczy) they are closer to a vitalist type of thinking. Csokonai, when he places the notion of "love" in the centre of his philosophy of life, does not make efforts to give an accurate definition of its operation on a material basis, but regards it as a universal principle, emphasizing its dynamic character. 'Ez az első mozgó erő, mely a mindenségnek központjában ülvén, örök abroncsán mozgatja a teremtéseket. Mikor még a cháós elnyelvén önnönmagát, zavart kerengéssel tolongatá egymásba a tusakodó lételeket: e' szólott egyet, s azonnal megkötötte az egymáshoz szívódó valóságok között azt

a felbonthatatlan atyafiságot, melyben még máig is kedvellik egymást; e' rakta a rendszerző hármóniának isteni ujjaira a világnak minden részecskéit. - Nap ez, mely lételt és elevenséget ád az ő mennyei sugárával. - Rugó ez, mely mozdulásba hozza a veszteglő testeket. - Éltető állat, mely első kedve mindennek, valami a nap alatt és azonn felül terem, ama legutolsó valóságig, mely a nemlétnek megmérhetetlen partjaival határos. - Mind Te vagy ez ó szeretet! Te! ki minden vagy mindenekben.' (This is the primary moving force, which seated in the centre of the universe keeps all created things moving on its eternal wheel. When having swallowed its own self, chaos kept pushing the fighting entities into one another: this force uttered a word and at once contracted the unbreakable kinship between the entities attracting one another, in which they, up to the present time, are affectionately attached; this force arranged all particles of the world onto the divine digits of ordering harmony. - This force is a sun, which gives existence and vigour with its heavenly rays. - This force is a spring, which sets the inert bodies in motion. - This force is a life-giving entity, which is the first delight of everything that exists under and above the sun, just down to the last existing entity, that borders on the immeasurable boundaries of non-existence. - It is Thou that art all, Oh Love! Thou that art all in all that exist.)

In a most characteristic way this is the most comprehensive elaboration of the naturalist views of the world in Hungarian literature: no one had ever endeavoured so much to embrace the whole, to create a system. It is, however, obvious that Csokonai took the Newtonian model of the Universe as an example, substituting into it the notion of "love". Thus, naturally, it is not the endless causal sequence of cause and effect that forms the basis of the world, but a much more elusive principle, the force that is referred to here as "love". This, in turn, implies some agnosticism similar to that seen in Csokonai's and Kazinczy's case in connection with the essence of the soul. They do not make efforts to give exclusive and detailed material explanations and thus evade the dilemmas that Kármán had been entangled in. On the other hand, they do not wish to eliminate the resultant gap which was emerging with the traditional deistic solutions. In this way, they arrive at the thought of the inherent limitations of human intelligence: 'Istent nem tagadtam soha, ha a teremtést és teremthetést meg nem foghattam is; és valamint lelkem az ő lételét meg nem tagadta, úgy nem tagadta-meg az ő szeretetét szívem, és az ő-tőle való függés' szent és kedves terhét. De a lelket nem hittem többé halhatatlannak.

A természet, mondám magamban, soha nem áll-el a maga oeconomiájától. Lenni - virítani - hervadni - elhalni! imhol az a törvény, a mellyet magának minden teremtményeire nézve kiszabott." (I have never denied the existence of God, even if I was unable to comprehend the act and possibility of creation; and just as my mind never denied his existence, so my heart never denied affection to him and the sacred and beloved burden of depending on him. Nevertheless, I could no longer believe the soul to be immortal Nature, I said to myself, will never give up its economy. To come to existence - to flourish - to wither - to die! this is the law that nature set up for itself as regards all its creatures.) Thus says Kazinczy in a letter in 1803, as remembrance of his naturalistic orientation before his years in prison. Then he formulates his current viewpoint which was in many aspects the continuation of the former ones: 'Nem ismerem az Istent és a lelkemet: de szeretem, és ezt függésben lenni érzem ő tőle. Ebben áll Religióm.' (I do not know my God and my soul: but I love him and feel that my soul is dependent on him. This is my religion.) The duality revealed here can be explained by the assumption that, in spite of all their anticlericalism and devotion to nature, they did not become atheists. This attitude was present in their minds as a hidden tendency.

"Naturalism" and laicization

The naturalism of the late 18th century was in many respects radical, nevertheless it was from the outset burdened with contradictions. Neither was it long-lasting: its proponents soon got over it. This phenomenon fits into the laicization process of Hungarian literary intellectuals, and represented at that time the first line of the development of thinking in the country. It has been mentioned before that the naturalist interpretation of the world appeared, in no slight degree, as a consequence of the spreading of an immanent philosophy of happiness. The new concept of happiness, which was then the key element of laicization, appeared very naturally in our literature as early as the middle of the century. Susceptibility to wordly pleasure was characteristic of the Jesuit Ferenc Faludi (1704-1779), who has studied in Rome. His Arcadian pastoral poetry is explicitly associated with this tendency. However, in the mentality and work of the moralist Faludi it remained isolated and appeared mainly in the poetry written for himself. As has been pointed out by Ferenc Biró: 'e költészet egy hitét szigorúan őrző klerikus világias vágyainak feszültségében szüle-

tett meg, s e feszültségnek a terében is alakult ki. A két pólus nincs konfliktusban egymással, de egymásra tett módosító hatásuk sem észrevehető: a költő (az esetek jelentős részében) egyszerűen kizárja a moralista gondjait'. (This poetry was born in the tension of the worldly longing of a clergyman clinging to his faith, and unfolding within the range of this tension. The two poles are in no conflict with each other. Neither is any modifying effect of the two on each other manifest: the poet simply ignores (in a considerable number of cases) the scruples of the moralist.) For the subsequent generation, who were the beneficiaries of the break through of enlightenment, longing for worldly happiness induces tensions in various forms but in equally considerable degrees, since they had already opposed it in favour of the traditional moral teaching of Christian stoicism. For György Bessenyei (1747-1811) and his contemporaries (Lőrincz Orczy, Ábrahám Barcsay, Pál Ányos)immanent happiness, the demand for "bodily man" seemed to be "worldly vanity", which is alluring and cannot be discarded from life, but is, at the same time, incompatible with the still vigorously living moral priorities of the traditional attitude to the world. The "Spinozistic" orientation arising from this situation could not be free from contradictions either: the philosophical claim (characteristic mostly of Bessenyei) was caught up in the problem that self-principled nature and the thinking of sensitive man seemed to be indispensable truths, whereas their ethical consequences remained unacceptable to the end. Those following Bessenyei's generation tried to consider the problem in a different way: they were clearly aware of the existence and amorality of the "worldly vanities", but they did not make it identical with the concept of terrestrial pleasure.They found a solution which was, for some time and without contradiction, capable of integrating, the concept of ethics as well as some civilizational values into their happiness-centred concept of the world. The moderate claim of immanent happiness is ethical and the only possibility of ethical life lies in this.

This highly radical viewpoint, which carries the ideal of worldly happiness to the farthest limits, took shape in that section of a generation which evolved as a result of an especially favourable (however, transient) constellation of circumstances. The reign of Joseph II (1780-1790) gave an enormous impetus to modernization in Hungary, even if it had few lasting results. Certain trends were started; a spiritual upswing was initiated during these short decade, the fermenting effect of which was felt far beyond its own time. At the end of the 1780s, considerable results were ex-

hibited in literature and the development of literary life, and, for a (still narrow) elite, windows far wider than ever before opened up towards the up-to-date ideas of European Enlightenment. The members of the new generation were in their student years at this time, and as has been referred to, their small spiritual communities were eager to become acquainted with the new ideas, and were preparing to enter into the spiritual life of the country, primarily into literature (which played a leading role) or into the art of Josephinist state administration.

For them the new philosophy of happiness is a principle of life as well. They accept and adopt, more freely than ever and without prejudices and restrictions, the pleasures offered by worldly life. This liberated and confident expression of the joy of life leads part of the generation towards the Italian Arcadian poetry. Eagerly acquiring and recreating this they make attempts at the literary formulation of the notion of worldly happiness. These literary intellectuals, who had been greatly secularized in thinking and mentality in both a very short time and to a great extent, came across the naturalist way of thinking, and brought it to fulfilness in the Hungarian literature of the end of the century.

On the other hand, this consummation and the attainment of such an advanced degree of laicization took place in Hungary at a time when in Europe the world of the Enlightenment passed its zenith. Thus during the course of the arguments between its movement, the seeds of its antiquation were being sown. At the same time this spiritual background meant that the Hungarian writers at the end of the century, who eagerly absorbed the ideas of European Enlightenment also accepted the different tendencies of thinking while simultaneously carrying on debates with one another. Nevertheless, the outward effects do not completely explain the internal contradictions of their thinking. This can much more clearly be seen in the fact that, because of the backwardness of Hungarian development and then its abrupt acceleration, there was not enough time for the maturation of the ideas. Instead they were stratified one upon another and the evolution and crisis of enlightened thinking became condensed into almost one phase, at the turn of the 1780s and 90s. More exactly: even this evolution - the attainment of the degree of laicization within the scope of the Enlightenment - took place on the basis of the crisis of the enlightened way of thinking, although the latter moment remained hidden for the thinkers themselves. In the case of the naturalist interpretation of the world, the process took place in the following way: It is clear that

within the extremely profuse orientation of Hungarian writers a preferential part was played, for a relatively short time, by the naturalist thinkers and primarily by the significant, and not so significant, representatives of materialistic views. From Kármán's handwritten notes we can note the influence of the naturalistically oriented tenets of the scientists of the Göttingen school (belonging to the circle of Wieland) Johann Georg Zimmermann and Michael Hissmann and, in an indirect way, of those of Holbach and La Mettrie. Csokonai translated the final summarizing chapter of Holbach's notable work Système de la Nature, Kazinczy translated the citied work of Hollmann among many other works, several of which he published in his periodical; exerting thereby considerable influence on the thinking of the literate intellectuals. The later initiator of the republican movement, Ignác Martinovics, whose role is otherwise doubtful, published his Holbachian work, Filozófiai emlékirat (Philosophical Memoires) anonymously in French in 1788. Nevertheless, as it has been shown above in detail, the Hungarian writers, in spite of their deliberate orientation, do not follow these radical materialistic tenets unconditionally, in fact, they are arguing with them more or less explicity. This "argument" does not take place merely from the standpoint of other thinkers of the age of the Englightenment, or, as in Bessenyei's case, because of the validity of certain priorities of the religious attitude, but from a basic standpoint which is already related to the decline of the world view of the Enlightenment. The members of this generation regard themselves, after Holbach, as "worshippers of the god nature" so that they do not give materialistic explanation for the details of the world, they are in principle opponents of any kind of system. They primarily place the individual in the focus of the concept of the world by seeking answers to the questions of the existence of terrestrial happiness and the substance of the soul. At the same time, due to their solidifying agnostic views they are suspicious of any metaphysical certainty, making God and morality essentially postulates. thus, their naturalistic view of the world was contradictory from the beginning, even when it was being freely propagated, primarily because there were actually post-naturalistic issues working under the surface. Hence, the naturalistic responses are inherently fragile and transient. The loss of their validity is, from the beginning, encoded in the self-movement of thinking. On the other hand, the fact that their demise took place so soon, practically within a few years, can be accounted for by the home conditions. The confident atmosphere arising during the

reign of Joseph II, which can be detected as underlying the rapid emergence of these spiritual movements, was really an illusion. After the repeated, but short-lived impetus (1790-91) after the death of the sovereign, a complete change took place in the conditions of the country. The compromise between the Habsburg dynasty and the Hunarian nobility set up a long-lasting obstacle in the way of the process of modernization, making the still existing representatives of progression incapable of action. The the end of the 1780s and in the early 1790s the enlightened generation, which was in the process of development preparation, disintegrated before taking its final shape. First there was continuously growing repression, then disillusionment, very often a break in the careers and seclusion. Then in 1795, after the failure of the republican movement, the best representatives of the generation had to face death sentences imprisonment, exile and isolation from society. This state of affairs accelerated the sharpening of the aspectual contradictions of this generation. The still existing problems in thinking, which had considerably characterized the new philosophy of happiness and the overlying naturalism, became rapidly activated and overturned the precarious balance in the view of the world.

The already persisting differences between the individual authors increased and their paths branched. Part of the writers, who had been in the background, covered and stifled their contradictions with the conventional way of thinking. Others, whom we have had no opportunity to speak of in detail, since they were led by the philosophy of happiness not toward naturalism, but toward radical political ideas, stepped into the Herderian way of historicism and national individualism. Again others, and among them the most important ones, such as Csokonai and Kazinczy having been through the Kantian phase, assumed an anthropological attitude. And this last trend proved to be typical of the development for the naturalists. The teleological element was eliminated from the view of life, or was made formal, man was taken out from the static order of the chain of beings and was thought of as an independent entity in parallel with the temporalizing process of the chain. By separating the ways of faith and knowledge, and realizing the limitations of rationalist gnosticism, they tried to define God and morality as postulates of an internal sense, and were irresistibly attracted towards the view of the beautiful as an organizer of life. Although all similies distort things, the unfortunate generation of the end of the century can be set in parallel with the generation of the German Sturm und Drang. As a matter of fact the group of authors was much

narrower in Hungary and much less significant, moreover, it began its activities when in certain parts of Europe the new, romanticist generation was in the state of preparation. In spite of all that, this end-of-century generation gave the Hungarian nation a poet, who can justly be regarded as of European greatness, i.e. Csokonai. This generation fulfilled, through the process of the development of ideas and literature in Hungary, the role that the movement of Sturm und Drang played in the history of both German and European culture. They overcame the crisis of the enlightened views searching for new ways, laying at the same time the foundations for the neoclassicist unfolding of the arts. The actual transfer to a new era was in Hungary, too, the task of a new generation. The future members of this generation (e.g. Ferenc Kölcsey), in a very striking way, became acquainted, at the beginning of the century only with Holbach. However, whereas the predecessors, in spite of the basic differences in views, acquired the naturalistic way of thinking with the enthusiasm of discoverers, the new generation of young intellectuals looked at it, from the very beginning, skeptically and with anxiety.

Notes

This paper was presented at the III East-West Seminar of International Society for Eighteenth-Century Studies, Oxford, 29-31 July, 1991. The character of this paper do not make detailed notes possible. But I should not like to omit after all to list my main sources wich were of help to me in this work. About the problems of history of ideas in the second half of 18th century, the notions of "naturalism" and its various categories (Spinozism, materialism, vitalism);

Ehrard, Jean: L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^{e} siècle, Paris, 1963.

Mauzi, Robert: L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII^{e} siecle, Paris, 1960.

Gusdorf, Georges: Fondaments du savoir romantique, Paris, 1982.

Delon, Michel: L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820), Paris, 1988.

Beiser, Frederich, C.: The Fate of Reason, Cambridge-London, 1987.

Reed, T.J.: Goethe and Enlightenment. In: Enlightenment Essays in Memory of Robert Shackleton, ed. Giles Barber and C. P. Courtney, Oxford, 1988.

Yolton, John W.: Locke and French Materialism, Oxford, 1991.

Referring to Hungarian Literature mainly:

Szauder, József: "Az Estve" és "Az Álom" keletkezése. (The Formation of "The Evening" and "The Sleeping"). In: "Irodalomtörténeti Közlemények", LXXIII(1969), 1-32.

Mezei, Márta: Kazinczy világnézeti problémái. (The Problems of Kazinczy's World Concept.) In: Irodalomtörténeti Közlemények, XCI-XCII(1987-1988), 237-270.

Ferenc Bíró's studies in several periodicals and his manuscript monography (The Hungarian Literature in the Age of Enlightenment from Faludi to Csokonai) which I could use by courtesy of the author.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 335-349 (1991)

SYMBOLIC TRANSSUBSTANTIATION AND AUTOBIOGRAPHICAL REFERENCES IN IVÁN MÁNDY'S SHORT STORIES
(On the volumes 'Crossing' and 'Autobiography')

Edit Erdődy

Budapest

'The Abandoned' is a final distillate, an essence of the epic form, an absurd masterpiece of recent mythicization. It is an incomparably, irreproducibly appropriate work not only of the author's oeuvre but of whole contemporary Hungarian literature. In the early eighties, also by applying new prosaic-poetic methods and by conquering some new manners of epic form-creation, he proved himself not to be a tired, self-repeating writer, unable to break free from his own confined world, as his critics tended to consider him. The epigraph of his short story 'Blessed is the Trouble that Comes Alone' refers gently to this aptitude of renewal. It is not accidental that his metaphors were provided by the football myth which, even earlier, was the symbol of noble, heroic struggle in the Mándy-mythology. 'An old player, who still does not leave the field, welcomes the young though not "junior" team.'[1]

The pieces of the volume 'Crossing' illustrate symbolically and metaphorically how the epic story transsubstantiates in the symbolic-metaphoric substance. The circle of described matters is getting wider, too. New phenomena appear among the ordinary objects of the Mándy microcosmos. The feeling of being Hungarian, which earlier figured only as a motif, now appears in new dimensions and new refraction. The whole volume is determined by a new attitude providing a kind of transcendent perspective to ordinary things and phenomena: the shade of worlds beyond the visible and understandable reflecting on the visible and directly sensible one.

Composition, Motifs

The composition of the volume is essentially different from both the character-centred and theme-variational structure of the previous ones. As in the volume 'About Half Past Five', the various well-known motifs are discussed here. It is a discussion of the writer's microcosmos,[2] the

Akadémiai Kiadó, Budapest

writer's world registrated as well-known and accustomed to at the same time. However, a different, new quality appears in 'Crossing', the writings are connected by unifying lines of force unknown in the previous volumes: the thematic span of the writings is stretched on piers of a single structure of thought. The metaphysical orientation, the transcendent perspective mentioned in the preface is undoubtedly one of these factors. Independently from their subject matter, these writings hover doggedly around the hopelessness and dramatic ruination of human life. The shadow of Trouble darkly arising in the first story is cast on every dimension of human life, both private life and the existence of a nation; it penetrates even to the spheres of creation and art. A great number of stories of failure are arranged after the leading, determining Trouble ('Blessed Is the Trouble that Comes Alone'): private and social failures, fruitless efforts - from the fiasco of the famous opera singer to the suppressed revolution, from the failure of existing as a writer to the impossibility of human existence. This theoretical span of the volume is supported and enforced by the other main poetic-semantic-like change mentioned in the preface. Already known, earlier Mándy-motifs are concentrated into ymbols by the many-decade enrichment in meaning, by expansion of paraselene of association in these writings. The square, the bench on the square, the anonym hobo, the balcony overhanging the square have frequently appeared in the writer's microcosmos since the very first writings.[2] In the short story 'Crossing' the author creates from these elements a blent-with-symbols, allegoric mount of whole human life. Similar transsubstantiation can be found in 'János Tóth's Movie': here the objective-thematic motifs of the football field and tournament turn into symbols and into a kind of representation of stylized national mythology in the context of the story.

The series of plots in 'Crossing' could be interpreted as a realistic view of the situation, since a lifesome situation is described in the story which can be represented also in its everyday meaning, concrete objective reality. In the old hobo we can recognize marginalized types separated from all human community, or even 'Csempe Pempe' himself, who set out from a suburban pub back 'In the Shade of the Grandstands', carrying some vine left - to arrive here, at the lands of 'Crossing', which is the same and still not the same. This space is obviously functioning as the abstract scene of existence, in spite of and together with its specific material aspects: it is similar to Beckett's scenery where his hobos are

waiting for Godot day after day. The road, as a metaphor of human life - that is, the transposition of the course of time into space - is materialized in 'Crossing', too: the old, anonym hobo arrives from enormous distances, from Biblical depths; just as before Moses, the sea is divided before him, so that he can arrive at the 'shore' - 'By the way, at what kind of shore?' -, the question is asked in the short story. An old hobo? Of course he is at first sight: A creature deprived of all attributes of social existence, having no identity card, therefore having no identity either; a reprsentative of totally reduced human existence, embodying all the misery and suffering of physical existence.

However, further dimensions are contained in his character: the purity and innocence of children, the unconscious assurance of saints are expressed in his gestures. On the one hand, his nudity - he does not have anything under his dirty coat - may refer to infantile existence; on the other hand - and here we are scrutinizing another possible meaning of the metaphor - to that of Christ, or rather to that of Christ going the Way of the Cross. The Way of the Cross, the Golgotha is a traditional, sacral metaphor of life, a symbol referring to the sufferings of life and the misery of this world in the most general way. In our opinion this interpretation is also possible and it is supported by specific moments of the plot. The hobo's way is also a Way of the Cross as it passes through people's insults and reprehensions. The rude impeachment of his identity if parallel to the derisive abuses of Christ's interrogators and their mockery of his divine provenance. 'He must have some certificate! - Papers? This man? - It's a sort of identity... Name... and address... - Come on, say something more! He doesn't even live! And doesn't have a name either![3] Similarly to Christ, the fate of the old hobo triggers responses of refusal and acceptance, aloofness and sympathy, love and hate, which appear as affective, emotional concominants of life, and attitudes determining social existence.There are two such attitudes or life strategies present in the variegated crowd of the short story: one is represented by the woman sunbathing on the balcony, the other by the woman accompanying the hobo a part of the way. The woman watching from the balcony is afraid of encounter, of real participation; she does not live her life, only imagines,visualizes it: 'Now he's lying down there on the bench. On a bench quite near. On the bench nearest possible. But then here in my place. He'll stretch himself out on the sofa. He'll let his legs swing or pulls them together perhaps. I'll have to put a paper under him. (...) Here'll be

his head, his sweaty head. As he'll measure his length on the sofa...'[4] Her being an outsider, turning her back produces an unending dissatisfaction in her: she lives but life does not happen to her. Her internal monologues - emphasized by italics in the short story - suggest an entire human drama: the drama of seclusion and being an outsider, running in line with the drama on the square. It is she who impersonates the anxiety and the keeping away of the people 'above', their dread of everything that dirty, stinking, and irregular; everything that is to be found on the animal side of existence.

There is hardly anything that we can know about the woman 'below'. She does not soliloquize, but acts. What can she do, and what can one do at all? - it is asked. The answer circumscribing, limiting our possibilities may seem to be scanty and meagre: the woman keeps company to the old man for a while. By means of this act, not only her but the hobo's solitude are resolved as well, if only temporarily - but isn't just a transition it all? With this act, life really happens to her: she manages to get inside the circles of sympathy and solidarity. And despite the fact that she does not get an answer to any of her wavering questions, their encounter folds as a metaphor of human relations.

> 'Excuse me', she started, 'could you tell me...'
> She broke off.

That bearded head! Now it's even bigger. It's grown frightfully. Any it's steaming... How it's steaming! And his raincoat is falling apart. And what's coming out of there!

The man seemed to have noted something. He gathered his coat up with a slyish half-smile. He let his legs slip down from the bench. Now he was really sitting like that, quite decently.

> 'Well, if you could tell me...'[5]

The encounter, the failure of establishing a relationship also expresses the bankruptcy of communication, the impossibility of understanding each other nearly all Mándy-heroes are struggling with. Nevertheless, the failure has some significance beyond itself, the feelings of fidelity and sympathy are glittered in it, as the essence, the principal meaning of encounter. They are perhaps the two most important things in the Mándy-uni-

verse. In this temporary existence, through crossing from one side to the other, can there be anything more a man can give to another? - the short story suggests, while calling the attention to temporariness itself. Of course it is not achieved didactically, unambiguously, but with an ethereal gesture, wondering at the people preparing for permanence, building houses and cities.

Remembrance Mechanism and Short Story Structure

Regardless of their subject-matter, the writings included in the volume depict a formula similar to the structure of 'Crossing': having passed a transitional stage of communal life, the characters - people, objects or communities - are bound for complete and final seclusions. This is the way the palm-tree follows, with 'whom' Zsámboky only occasionally shares his solitude, eventually sending 'him' to a wrong address, to persons unknown. The rambling and final lostness, the rootlessness of the palm-tree also symbolize the perverseness of human existence; the narrator's question 'is there a right address at all?' also refers to it. The portraits of real persons such as the writings of Sylvia Plath and Pilinszky proceed on the same track, too. Delineating the portait of Sylvia Plath is as if Mándy was talking about himself: he discloses much more about himself here than in a number of his autobiographical writings. Sylvia Plath also followed the path of solitude, trying in vain to delude herself with the illusions of family and 'orderly middle-class life', for day after day she had to erect her own scaffold where she was 'thrilled with horror' at sight of a blank sheet.

This structure of thought is often placed within the triple time system of present-past-present, presuming that the narrator is in a remembering, past-conjuring situation. Unlike what it seems, the form is not symmetrical although it is suggestive of the formula of the classical frame story. Between the opening situation, the present of the narrative, and the state following the immersion in the past - the closing section - there is a negative change to be generally observed in the state of the narrator, who is plunged in even deeper solitude by recollection. The same thing happens in work titled 'Fennimore Cooper', for example, where the relatively vivid situation of a social gathering is succeeded by a silence and solitude of nearly catathonic depth: 'turned towards the wall, there is a man lying. On an attenuated sofa, wrapped up in a blanket. He doesn't lift his eyes. He doesn't move. He is just lying there shrivelled up.'[6]

The way of the hero in 'Ogmánd' also spans from seclusion to seclusion. However, the final stage is already consummated, consciously assumed, recognized solitude. The protagonist's progress of remembrances in 'On the Balcony' is initiated by a single sentence, a single note from the fifties: 'A transuded shirt is the night.' The opening situation indicates a peaceful, quiet, contemplating attitude. Solitude does not yet seem to be final here since dogs are walked on the square below the balcony, there is life. Following the progress of remembrances, the evocation of communal existence vanishes into thin air: 'Night was slowly falling. He didn't move. As if there had not been a room behind him. Nothing at al.'[7] The nightmare of the fifties cannot be relieved even in the course of sevaral decades. In the short story 'Towards Dusk' as well, the opening and closing situations are in similar connection: after the colourful and lively film shooting of old, the pictures conjuring work together, the incurious cheerfulness of the espresso bar atmosphere is later succeeded by the desolate solitude of a Pest doorway.

In 'Fennimore Cooper', The role of the Leatherstocking book initiating recollection, assumes a more general significance, allowing insight into the interior regions of the writer's rarely disclosed world view and prose ideal.

This role is similar to the Wiking myth of 'The Movie of the Old Times': the latter also offers authentic examples of heroism and human greatness to the adult man, who recalls the events with the eyes of the sometime child, identified with his thirst for truth, reliving at the same time the reactions and emotions of his former childhood self. In the Leatherstocking stories an ethos is clearly and unambiguously formed, the one that is only characteristic of popular epic poetry, to which Mándy has always turned with a kind of sateless nostalgy and everlasting desire. Béla Hamvas wrote the following about Fennimore Cooper, considered as an author of juvenile fiction: 'The Leatherstocking series can only be made equal to great Chinese fiction or at the very most to Homer in terms of simplicity, seriousness, natural magnificence, and veracity. (...) The Leatherstocking story is a code, an epic and a morale for the great pioneer generations of America. Cooper's legacy is waht is now truthful over there, in the sinking world of skyscrapers.'[8]

This is the epic, the ancient wisdom insinuated by the narrator in this seemingly naive story, too: the epical expression of life's totality, the metamorphosis of a moral world order striving for justice and harmony

into a story. The childhood spirit still cherishes this desire of totality, the claim to divide good and bad unambiguously, and the belief that fate functions the same way. Hence the little boy cannot put up with the death of the good, true, and heroic Uncas since his moral world order gets damaged, the truth is eclipsed: that is why he is looking for the 'real' end of the story, ripping the last white glued page of the book with his nails.

'János Tóth's Movie' is a writing of special importance among the ones included in the volume.

Nothing was ever further from Mándy than to express problems of patriotism, the so-called vital questions of Hungarian national identity directly or in a parabolic way. Instead of rhetorical effects and 'bombastic slogans', he supposed to be able to approach this sentiment with facts and attitudes such as the unswerving faithfulness - recalled by him in an interview - of 'Sack' the goalkeeper prodigy to his team and thus to his motherland. In 'János Tóth's Movie' the same symbology is present with the motifs of the green grass, the football field, and the match. The movie, the film this time is not of Zsámboky but of János Tóth: this differentiation also indicates some distance keeping, a reference to a kind of collective state of consciousness. The interior-like, low-keyed, sombre pictures project the scenes of collective and private spheres: national identity condensed into objects is envisioned by the representation of Hungarian emblematic objects and traditional stereotypes. Pictures by Munkácsy, sceneries dreamt by Krúdy are shown on the shots, so that later the football field and the grandstand should appear as the exclusive property of the writer's universe... Symbolic is the landscape, the location, mythical is the time: on the stands Jókai, Kossuth, and Deák root together for the Hungarian national tmea, they cheer together for victory. Victory? Or an illusion only, a rapidly vanishing zeal? The short story does not refer to this either- there is only a sudden change of scene, the fans and the players suddenly disappear, the blackened grandstands and the benches left alone are silent witnesses of defeat and failure again.

Portrait from the Eighties

In the cylce 'The Abandoned' the writer's gesture of parting, of closure is also perceptible: the radical demolition and dissolution of the writer's world suggests a closure, an adjournment of the oeuvre process,

consciously representing the notion of the inability to proceed. Where to go? What is the destiny of these deserted, denuded, doomed landscapes and things? - the questions can occur.

The answer is offered by the short stories and radio plays of the volume 'Autobiography'.There are two tendencies, two trends to be observed in the writings of the volume. One of them - breaking the course and impetus of the so far linear, continuous construction of an epic world - shows backwards, refers back to the beginnings, determining a circular course of oeuvre this way. However, it is as if this epic intention was incessantly countered by an opposing creative attitude: an impatient desire arising from profundity, which strives exactly to surpass this closed world, to quit this world. By means of the effort with which the author tries to break free from the circle of gravitation of the universe built up in the course of several decades and populated with people and objects, he actually attempts to pass his own shadow. The attempt, even if it ends in failure, in reality achieves its aim: it creates a new quality, opens new dimensions in the oeuvre process ever feeding on itself and consciously expanding its own internal possibilities.

The dissatisfaction with one's 'own world', the awareness of lack, a kind of frustration can already be depicted in several short stories of 'Crossing'. The same dissatisfaction is the theme of the short story 'Ogmánd': the notes dug out from under the carpet appear to the author weary of this 'uniformity' as the messengers of a homogeneous world known to satiety:

> 'He's loafing and loitering about.
> He sighs. Waves his hands sadly. Shrugs his shoulder.
> There must be something else here. Impossible that it's all...
> Of course it's at least something. It shouldn't be belittled. (...)
> In any case, this room is still in debt to me. It should give me something more.'[9]

The stone tablet with the note 'The fate of Europe is hopeless' appearing as a result of the quest, which records the critical disposition of the eighties with commonplace-like generality, seems to be alien from his own world although the tilt of the letters is familiar: 'No. It's not mine. Something like this I would never... never! It's so sublime... or I don't know... Well, yes, sublime!'

A deep bottomless abyss opens here on the excessively analized self-portrait branded as fed up with and deficient (in which the whole oeuvre

is reflected), through which an unknown world can be seen: a universe where 'sublime' thoughts emerge from, matters and concepts of 'high' literature which the author has always consciously refrained from, allowing them to the closed empire only in travesty disguise. So the inner desire of self-definition, of self-identification arises again, which induces the author to examine and correct the 'self-portrait' ones again and also to debate, to dispute about the label put on the oeuvre from outside, that is, about the 'image' formed by reception and public opinion. With grumbling dissatisfaction - always mingled, of course, with a considerable amount of self-irony - does he 'look back' on the portrait formed gradually through decades by inner and outer (self)reflections, and from which an author looks back to us, an author familiar with lower regions, with the physical and real lands of inexpressible evidences. ('How do you know what this world is?', a voice from the choir of 'friends' asks.)

Examining the inner movements of the oeuvre, we should take into account the facts of real life, having not much connection with our subject yet important at this point.

On the cover of the volume 'Autobiography' a little bit tired, worn-faced, elegant gentleman is looking at us with a hint of deep constrant, with a background of elegant civil milieu. Contrary to the homeless, hat-wearing, watching-in-the-distance character of 'Lands...', this picture lays stress on homeliness. Has he perhaps found his home? And anyway, did he write an autobiography like the similar, successful, settled writers looking back on lesser or greater events of their life, considering the 'way they have come', passing judgements and remembering.

The possibility of a real autobiography, some of its elements have been latent in Mándy's works since 'Shifting Spanner' as well. For like every great writer, he writes about himself, too. 'Modern novelists - or rather the good, better, even the old prosists - penetrate into the land of poets. A great poet's oeuvre is a comprehensive whole, it has an autobiographical character: after all he speaks about the matters he considered important in his life and existence.' - Géza Ottlik said somewhere.[10]

This life-completeness appears in Mándy's oeuvre, too. From the elements of the oeuvre, that is the personal annals history, the mosaic of course of life can be put together - even if incompletely -, ranging from the little boy loafing about in cafés and hotels to the elderly writer, basking - or rather shivering? -in the 'light' of success. But we should not think that this autobiographical element is confessionism or self-

revelation at the same time. Mándy is a hiding writer; the autobiographical element is only pseudo-autobiographical, as it has been mentioned earlier. With the title even, the volume 'Autobiography' happens to play upon this concept of pseudo-autobiography putting it within further ironical question marks; that is, it reflects the totality of experiences and facts of life which is beyond privacy and is created in the spheres of fiction, of literature, existing and functioning as separate world already. In any case, at the end of the eighties the signs of being a made man, a 'great writer', of classical settlement are manifested both in his real life and oeuvre. In 1988, on his 70th birthday, he is extolled and respected as a 'national classic'; he is also granted the prizes due for long. However, for he is constantly on guard, he avoids getting petrified into a national institution, an oracle; he does not accept positions, he does not sail the seas of politics even when temptation is the greatest. He insists with obstinate consistency that his task is to elaborate his writings, his short stories carefully. 'One must work.' Individual life is accidental, the individual, the autobiographical man is unessential, of minor importance. Or rather it is a personal affair and thus it shrinks into insignificance beside the validity of the work, the created, engraved-in-stone universe. It is not that for Mándy the stations of one's life, the morals materializing and prevailing in ones deeds are of no importance. They are far too important, but it seems as if it were absolutely useless and unwise to put them into words, to talk about principles of life, philosophy, morals and such. All this is a constantly present evidence, almost equivalent to the laws of nature. Just as it does not rain upwards, it seems absurd in the case of the writer, for example, to make a compromise in art, ideology, and politics in order to get the admission of publication - to put it more roughly -, to lie. Péter Esterházy also mentions this inner solidity, the incorruptible constancy of character in his outstanding portrait:

'There would be somebody in our mind's eye, sitting at a marble-slabbed table of a non-existent café ("There must be a table like that somewhere!"), a decent, polite gentleman, old gossip. His hands are silky, his skin is pink; it is obvious that he has never worked in his life. A nice man of the old days, we would just wave our hand when, like in a slow-motion film, he begins to smile, he gives way to a smile, it is already frightening, and then the murderous white teeth flash: a tiger's teeth. A beautiful, lazy tiger - in his creaseless suit. He can strike anybody dead by an ethereal move of his paw.

His books are like this, too. As if they were tiny impressionist observations, moods, scraps. Yes, it also is. Mándy is always quiet and polite, he never swaggers, he never plays the clown either. Sometimes his voice is a bit more strict. Quiet, polite - and very dangerous. Merciless, even if he is stilly. He is merciless in the way a bench or a toothpaste tube is. Like nature. Ivan the Terrible.'[11]

Travelling as an Event, Motif, and Metaphor

Life and writing are in fact the same in Mándy's case and the story of life is nothing else but the story of writing, the chronicle of the author's activity. At the beginning of the conceivable course of life there is a little boy who, influenced by Andersen, writes a short story about two tin soldiers, Felix and Holländer. Therefore the attempt to expand the writer's world can be made equal to a specific fact of life: the travel, leaving the familiar land of home; and to the other 'geographic' adventure that the perambulation and familiarization of the micro-universe of the new house signifies for the writer. For this reason the most important motif in his recent writings is travel, or more generally: displacement. In other words, it is a way from the known to the unknown. Even metaphorically, it expresses the intention of quitting the 'world'. In the distressed dream-vision of 'At Night, Before Travel', the hero must get to London by himself, riding a horse. The expedition in the new, unknown flat is again similar to the labyrinth-like way to London full of difficulties. This new house is at least as strange as Britain is: it has its own past, its own memories, which are not willing to let a stranger among themselves.

Displacement is often represented as an absurd sensation of space: dimensions are unreally distorted, the distance to get over is ludicrously short: the hero must cross a room or pass along the brim of a hat. The effort of the character is relativized and his travel acquires a metaphoric connotation, and thus the course of life, the greatness of the fatigues and troubles of life are also relativized. Scepticism against movement, any kind of movement and change is expressed by this metaphor; it illuminates the tragic minuteness and limitation of man, the pitifulness of our efforts.

As the motif of travel, the instances of displacement and discovery come into focus, the short stories of the late eighties refer back to the

beginnings of the oeuvre where the "here-elsewhere" polarity acted as a force of form-creation; the characters chose safety and home, the familiar with a light heart, rejecting the ligths of strange and unknown cities. The geographic, stereoscopic dimensions, lines of force of the epic world following the long-standing emphasis on time -, become determining factors of the worldview, the cognitive structure of the writings. As if now, after nearly half a century has passed, the feared-desired, romantic and strange, distant places and lands were realized through these travels; as if one (abstract) pole of the fiction 'tried itself' as a real fact of life, as a real event. We can also say: The travel, the attempt to conquer the unknown can also be interpreted as an attempt to break, to refute the thesis consistently voiced since the very first writings (from the short stories 'Field-guard's Shelter' or 'Bug' on): to refute, to break the myth that the only possible scene (in the sense of Lebensraum and epic scene as well) is limitation and determination. It is a proof of the fact that one can really detach himself from the houses, the streets, and the city that provide security and certainty.

However, travel unambiguously shows the impossibility of detachment. Geographically, displacement can be managed but it is not the distance that is insurmountable. It is proved that 'there' is 'here', too - the traveller reckons that the bones of Hungarians dead for long are resting in the garden of the London house -, and the red double-decker reminds him of Dad. The writer has no other choice than to carry his creatures everywhere: his world is inside him, not outside. The physical act of displacement makes constancy - the unchangeability of determinism, always reflected even in the changes - only more obvious.

Determinism and the Feeling of Being Hungarian

The myth of determinateness, of the 'only possible scene' is accompanied by the gesture of feeling Hungarian, of national identification. It is a continuation of the motifs of Hungarian national identity present in 'Crossing', the tendency that started with the symbolic-allegoric appearance of national subjects. Hungarian identity is now associated explicitly with the geographical motif of 'here'; travel, on the other hand, with the presence of strangers having different identity. The narrator riding to London in the rain is surrounded by a hostile, strange landscape, but this alien world is also dark and miserable. 'Yellow, loamy soil is around them.

Dark, evil flashes. Small houses further away. Shrivelled lights in the windows.'[12] A scene of the dream-vision reflects the official act of this identification in a real yet distressingly, unreally nightmarish way:

'Silence. Then a dry voice:
"Where are you from? What country?"
I bumped against the wall. This time I didn't even try to rise and stand straight. I felt as if my head had been crumbled. Myself, just like a climbing plant.
Yet, I raised my head.
"From Hungary."
Silence again, Deep, grave silence.Then a scarcely audible, amazed laughter. Whispers. Murmur, giggle. They are discussing something. Meanwhile the word 'Hungary' was mentioned several times.[13]

The poetic images and metaphors intertwining the dream also serve the elaboration of the feeling of being Hungarian. First of all, the topos of the 'lost rider', to which Mándy adds new colours and flavours. The images of the poor man roaming about the world, the hiding patriot are associated with this topos - Mándy's horse and rider wander around the small, hostile houses like outcasts, subordinated to the general laws of existence equally applying to everyone. The vagabond's adventure in the trench, the attempt at gardening - that is, at settlement - and climbing out is also a symbolic scene, representing compromises, striving intentions, heroic, short-lived national outbursts.The same naked objectivity devoid of pathos is present in these scenes as in the pictures of 'János Tóth's Movie'. In Mándy's works neither Hungarian national identity nor its emotional, existential or ethical attributes constitute a subject or a message. When with the above mentioned objective detachment he comes to the conclusion that his fate, determinateness, and character bind him to this piece of land that happens to have the name Hungary, it does not contain any moral and affective connotations or value judgements. Identification, national identity is manifested as a specificity of existential banishment, of being cast out into the world. Consequently - although appearances seem to suggest the contrary -, Mándy's work does not join the trend of the 'great narrative' that has been organized to continue national tradition, and which is the centre of gravitation of most of Hungarian literature. For being Hungarian is a natural state for the author; it does not constitute a problem at all, nor it is a topic for consideration or elaboration.

The autobiographical, or rather pseudo-autobiographical element is naturally accompanied by a remembering, recalling attitude of the narrator

and brings into life the various forms of remembrance mechanism. Besides the inner drive to 'quit the world', recalling memories, that is, understanding the past is another essential gesture of the writer, the animator of text creation. In the short stories included in 'Autobiography' and 'Crossing' this process does not seem to be spontaneous and easy at all: the narrator makes efforts, often self-torturing efforts in order to bring to the surface matters, objects sunk into the past. Not only is this effort articulated virtually, at that level of inner intentions, but also with the directness of images and symbols such as digging out, trying to find the notes hiding under the carpet or the examination situation appearing several times in 'Autobiography' which provides a metaphorical frame to remembrance: the narrator has to give an account of his knowledge in an oppressive atmosphere.

The most important act of remembrance mechanism is denomination, name-giving, which aims to drag things from the unknown to the known, to make them exist, even in the Heideggerian sense. Mándy's art is the art of name-giving. He dives into the past with eager curiosity in order to find names forgotten, fallen into oblivion: the names of tradesmen, writers, poets, football players; the names of streets, squares, forgotten restaurants and cafés. These names are the repositories, symbols, and vehicles of the continuity, the organicism of human existence, of human history, which is of course Hungarian history at this part of the world. Not only because of their own atmosphere, strong descriptive power, but also because with the help of a name they themselves come into being again, forming a part of the world created by the writer. This is why it is essential for the author to conjure up the first names of the Wohl sisters from the depths of his memory; this is why the enumeration of old, legendary football players' names makes the impression of incantation, as if they were words of a magic rite. And in fact, the names are spells against mortality since they can best recall the vivid flavours of a 'here and now' of yore.

At this point, the state of being bound, that is, determinateness turns into a deep, ethical and emotional attachment; into a natural but somewhat irrational and unnameable affection, which is usually called as patriotism and of which Mándy does not speak directly. His love for the old Budapest can only be compared to a ruinous, neverending love affair, which can embellish ugly and bad things, too; which does not fade as years go by, it only grows stronger. This interiorized, personalized, experi-

enced history, this sensible reality, the past recalled at the level of everyday experiences is nothing else but the real history and story of a city, of a nation. This story avoids the wild and misanthropic flow of great 'historical events' - wars, conclusions of peace, revolutions -, gurgling as a cautious subterranean stream in the course of time. This is the story we can read about in Mándy's works.

Notes

[1]Áldott az a baj, amelyik egyedül jön (Blessed is the Trouble that Comes Alone). In: Mándy, Iván, Átkelés (Crossing). Magvető, Budapest 1983, p. 7.

[2]This is emphasized by Domokos, Mátyás in his study titled 'Átkelés, szigetelés nélkül' (Crossing without insulation). In: Domokos, Mátyás, Átkelés, áttűnés (Crossing, Dissolving). Magvető, Budapest 1987, pp. 442-456.

[3]Átkelés (Crossing). In: Átkelés (Crossing), p. 89.

[4]Op. cit., p. 87.

[5]Op. cit., p. 90.

[6]Cooper Fennimore (Fennimore Cooper). In: Átkelés (Crossing), p. 80.

[7]Erkélyen (On the Balcony). In: Átkelés (Crossing), p. 111.

[8]Hamvas, Béla, Száz könyv (A Hundred Books). In: Európai műhely (European workshop). Ed. Hamvas, Béla. Pécs, 1990, o. 65.

[9]Ogmánd (Ogmand). In: Átkelés (Crossing), p. 33.

[10]Ottlik, Géza: Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal (A long talk with Hornyik, Miklós). In: Ottlik Géza, Próza (Prose). Magvető, Budapest 1980, p. 266.

[11]Esterházy, Péter: Irodalmunk, amely (Our Literature, which...). In: Esterházy, Péter, A halacska csodálatos élete (The Prodigious Life of the Little Fish). Magvető, Budapest 1991, p. 47.

[12]Éjszaka, utazás előtt (At Night, Before Travel). In: Mándy, Iván, Önéletrajz (Autobiography). Magvető, Budapest, 1989, p. 7.

[13]Op. cit., p. 9.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 351-358 (1991)

IMPACT OF HORRORS ON LIFE
István Szilágyi: Thicket of Antlers

Miklós Csűrös

Budapest

"Arts are self-pity of mankind" as thought by a character of István Szilágyi, but by carving the statue of self-pity, the novel is at the same time a parable or transgressing it. As a matter of fact, the author thinks in terms of humanity. In fact, immensurable perspectives have to be surveyed, no factors determinant for individuals here and now can be made up with, such as - at least, according to this program - Taine components of site, time surroundings of naturalism; he is not satisfied with deductions from actual social and individual psychological motifs. Experiences from past ages densified to collective are superposed in the mind like geological strata, what's more, the fossile, lifeless world of pre-human geohistory, and the organic life clumsily entrenching itself with its tough evolution, are sometimes interpenetrating; neither this is only precedence and milieu, but a determinant, unproctable part of the human being. The space and time coordinate system immensurably expands, but it does not conclude on the human minuteness, on the contrary, if these are dimensions surrounding the species, even the fate, the existence of the individual cannot be inferior.

"Thicket of Antlers" is a grand novel carved out of a single block - but what an immense block! At the very beginning where there is no question of disclosing its possible meanings, the sensation of grim grandiosity arises from a natural image worth to the brush of Csontváry, with elements aligned by pedantic meticulousness, minutious detailing. The Cyclopean landscape suggests a grim majesty, by its dimensions, and even more, by the oppressive homogeneity of its material properties. The viewing point is a detached, unclimbable cliff, accessible only by manual load elevator or by helicopter, with a cave in top. There are troughs all around, and a barren range: the rocky world of high mountains. There is little vegetation, anorganic oppresses organic life. A zone of forests is felt from afar, but as an object of desire rather than of perception; disproportion between yellowish-gray numbness and green foliage also means that among

Akadémiai Kiadó, Budapest

the two landscape archetypes - such as Olympos and the Vale of Tempe - the former is overwhelming, while the latter entrains more of memories and symbolic associations, its significance for the plot increases to the end of the novel.

The inner space, scene of human action, is the cave. Lifelike display of its layout, furniture hints to that man creating a home himself might deduce spaces needed for living functions (food storage, meals, storage, sleeping, etc.) from Nature, to become models for conscious building. Among the rooms, the workshop is the more important; already at Homer, Hephaestus practices forging in different caves. Among mythic and symbolic meanings of the cave, the novel makes allusions mainly to pre-Christian ones (irrespective of Jesus' Harrowing of Hell); myths of the labyrinth and of the descent to hell symbolize possibilities of insight into the dark, impenetrable sphere of the underworld, and of return, escape. This display has a peculiar savour, namely that Szilágyi's cave is at the same time an interior "wall-papered" by civilization: luxury food, up-to-date fittings, artificially over-developed infrastructure. The barren environment is in harsh contrast to the plenty and variety of materials pleasant to senses of vision, smell, tactile, taste; Szilágyi hoards them with a voracious sensualism like access-cries of an artificial Paradise conjured for manipulation.

This is the scenery surrounding the chief character of the novel awaking after a long unconsciousness with lapse of memory, to share, with three companions earlier brought there, a fraudulent double experiment: one is done by themselves, the other is performed on them by a mysterious being, to be named - in lack of a better name - the Will in Command of Them. Inspirations from the "Magic Mountain" and "The Castle" are clearly recognizable from the isolation model separating upper and lower worlds, from the summation of ideas of the age, and from the representation of the operation mechanism of irrational power; but the human image, the problematic, and the novel structure are radically original, even compared to great prototypes (including Swift, Defoe, Verne, or Jókai!). "Thicket of Antlers" is "chamber novel" of four, hardly distinctible man characters (whatever funny this designation is for such an extension of a novel). Differences between their pasts are overwhelmed by the common present, by the unifying effect of frozen instant. Initial differences of personalities vanish in the identity of functions: all are craftsmen, representing only their craft, working on commission. They are equal among

themselves, equally subordinate to the Will in Command of Them. Also their names rely on the principle of synonymy; Hepha, Vulcan, Ilmar are funny varieties of the mythological deity of fire and smithcraft. Hoary is given an individual name - even if referring to a little interesting human quality - since he is the first to consequently ponder the alternative of changing to freedom.

Whatever concrete abstraction of a self-contained, artificially created, independent world, this formula is impossible to be deduced from anything else, it is unmistakably analogous to the East-European empire system, with its cloudy, mystic remote control, sham unity, cracks hinting to disintegration.

As to the subject of text parts, most part of the novel consists of work process descriptions. The four make experiments. They are expected to manufacture exact copies of cutting tools well known in the universal history of smithcraft: Roman, Visigoth, Norman, Teuton blades, reed mower knives, machetes, samurai swords. Here not only the coincidence of archaic and modern methods in performing an absurd task is a "nightmare", but also the ever more anguishing dullness of the farther goal of mental and physical efforts. Nevertheless, mechanism of practicing readiness, knowledge, skill obeys its laws even along this forced trajectory, the man doing his task strives to perfection even if that task is questionable or repulsive. With increasing complexity of orders, technology develops, new worktable, melting furnace are built, meanwhile work phases - heating the furnace, melting, forging on the anvil, grinding, polishing, tempering - follow each other, then starting again, with some stupefying monotony, referred to by Szilágyi else than by being summarized by the narrator or the characters, but by repetition he makes it a primary "experience" of the reader forcing the perceiver to go the round, to endure the diabolic cycle, to share the fate of the characters. Mythological 'cross-talks", in particular, reminiscence of the Sisyphus-myth as updated by Camus, are recognizable also in this sphere of the novel, but while in Antiquity, undiscontinuable forced actions or helpess sufferings or tortures were imposed on rebels defying gods (Tantalos, Ixion, Sisyphus and Prometheus), in records of these modern rebels, there is no showy crime to justify the penitence.

Rendering the meaningless repetitions perceptible in the novel requires counterpointing, partly from the realistic consideration that monotony of "always the same" cannot be endured for long, and partly, from

artistic causes of rhythm. The curve of verbal communication between the characters is featured by meaningful, peculiar valleys and ridges. In periods of suspicion (at making acquaintance, then, with the idea of escaping taking root), policy, meanwhile there are two passages of important confessions, a flood of confidential talk. Epically, especially the second passsage is masterful, playing inquisition but in disguise of tales, dreams, they relate in turn their plots of escaping, anticipating the conclusion with several alternatives. Some inserted passages, unexpected moments driving out of the routine, colourful anecdotes act exhilarating, such as funs of a pet, trout fishing, or fondness of nature in the chamois idyll (how impressive a regular reminding of the fauna is in the frames of representing an archaic-modern rock jungle!), - more or less panicky accidents, or memorable instances such as when at the rhythmic sound of anvils in two parts, Vulcan staggers in an about ecstatic dance, expressive beyond words. Awkward solidarity, distrustful anxiety of the four smiths for each other is well expressed by the image of "group-homo-sex-entanglement". One of them would be entrained by the snow bulk fallen before the cave, were it not for his companions running out, and putting their arms around each other, grasping the boots of that in trouble, and so pulling him back. Among motivations of saving him, beyond the spontaneous help instinct, also the fear had a say that the accident would deprive them from a companion in distress, neither is it difficult to find a Freudian explanation to the bizarre sexual association.

Though, it is - first of all - memory and thinking that help evading the permanent present. Historical philosophy implied in the novel is fundamentally cyclic, everything "existing in time" passes throguh periods of development, perfection and decline, "every new collection of ideas becomes a bankrupt's estate just as the former ones". In spite of the philosophical conclusion contesting progress, this idea implies comforting; also Bad is subject to the power of time. In the spirit of Bergsonian, Proustian conception (quoted also by the characters, in agreement with the author), experience of time is subjective, depending on "how it thickens about you", what is its state, its density. The only watch is smashed, chronology is off, the time passed in the mountain may be measured in centuries, millennia. As to the linear, biographic time, Hoary is the only of whom the consciousness is known, attitude and deliberations are authentic. The last hours, days (before the reversal of fortune) got eraded by amnesy. Futile attempts are made - helped at most by troubled eyewitnesses - to re-

call circumstances of getting to the rock. Thereafter he remembers of all his life before, the time spent as a "technical chinovnik" ripening in him the wish to escape, then still earlier reminiscences, direct experiences and lectures (these latter cling to the mental horizon of the average of East-European erudite intellectuals from the '50s to the'80s).

Filmic sequences of a longer, continuous "youth stumble" recall old travel reminiscences like some Europica Varietas but the doubtless non-corrodible beautiful among them were gifts from arts rather than from life: a well in Verona, a picture by Vermeer, Baroque music flowing out of the Notre Dame causing the stupefied listener to kneel down. Reminding of music of several concert seasons is anyhow symbol of inner freedom. The Will in Command of Them guesses that if man is able to be mentally elsewhere in space and in time, then he will be hardly satisfied with this subjective kind of freedom.

Also masters of the enterprise have a recipe against the possible "sickness of longing to get off", namely, ritual murder. The chapter on stag-hunt is a trouvaille of a story, example for the unity between coarse perceptibility and mythically pure thought penetrating it. The feast, the rite may be debased, put to the service of a wicked aim; it may become a contrived mischief, a phantom of freedom, a supplement of a sensation to be remembered year-long, and expected to recur next year. In the novel it is depicted so that killing the "game" (in fact, the victim) is neither a "live transmission", nor reported from the hunter's point of view - characters relive it in imagination, verbally; it becomes a skill attainable from a book, surrounded by moral code and hypocritical environmental jabberwocky. As a matter of fact, the point of view of the innocent victim is always bypassed, it may be bashfully chosen between terms of "victim" or "prey". On the other hand, scenes of skinning, slaughtering, processing and carousel are depicted rich in details, with a strong Breughelian genre realism. Rather than the symbolic-magic aspect of a hunt, that of "pagan hedonism" comes to the foreground. Common reminiscences adhering to the stag in myth, folklore, religions and poetry are interwoven unemphasized, just as metaphore of the hunted game, giving rise to the "stag-man" composition shocking in its simplicity, and by the end of the novel, Hoary sinks on the pine mould where the stag was standing before Hepha shot it.

"Thicket of Antlers" is one of important 20th-century works testing limits of human moral endurance. The fundamental question for the team from Hades is: "Aren't they not too willing, namely, not to fulfill com-

mands of the Will in Command of Them did not emerge at all. As if no such a possibility existed (maybe, in fact, it does not exist). But it may be inexistent since it has not been attempted." The world of nightmare is still endured. Szilágyi leads them to the purse of disgust and to the sill of scandal to answer the question by determination and action - the only way to do it. The specification of steel tempering at a vomitive stench is somehow followed, but the technology of tempering by slave blood is only mentally developed - this is the instant transforming Sisyphus into L'Homme Révolté. Leonardo's well-known drawing of the man with stretched limbs in a circle and a square leads them to the stupefying recognition that here by slave, man is understood, and to whom it may cost the skin is able to laugh at his proper slavery as an accomplice. In an other than theatrical big scene, Hoary, brandishing a white hot blade, howls: "I am no slave..." neither Mahomedan, nor Christian, Buddhist, Jew, or atheist. The shame and attacking anger elicited by base discrimination, labelling of man, stigmatization of elseness in a mind still able to be upset is rooted in him deeper than the recoiling before the Command: "Thou shalt not kill".

Although structurally, it begins in medias res, the novel's plot is bounded by two attempts of escaping. First, the municipal clerk wants to break out of the state of mind of "gloomy worrying tormentedness", to evade "purses of unrest". This metaphore spotlights that infernal elements are not missing even from everyday life, but"evasive operations" may bring the evader in still deeper purses of the inferno. Frequent meditations, symposia on differences between Eastern and Western philosophy and ritualized sets of actions, "strenuous mark time" may offer and mean solution of existence problems in non-European cultural spheres, motivating the blasphemic paraphrase of the "Expulsion from the Rock Eden".

The second escape, "back" from the sphere of Hades, is represented in a way emphasizing the nearly impossible difficulty of the venture, the life-risking intrepidity as manifestations of a scale of values bravely pondered over: there is a limit, a freedom of decision, there exists something to outweigh survival at any cost. In the complex image of the forest of ruins made up of pinpointed antlers sharp like blades, of the "thicket of antlers", of almost inexhaustible meanings, also the notions of fortress wall, prison bars, barbed wire stand in highlight before the mythic-symbolic background fading away in infinity. In his rotten complex, the power uses trophies from the clean, noble, valuable ones: the stags

killed by him to draw a magic forest around himself, hoping to be impenetrable.

It is impossible to tell at once, at the instance of astonishment, how much of aesthetic, poetic wonders arise from the novel, how much, and by what Szilágyi continues his early short stories partly made up of personal reminiscences, called by rough simplification mythology of the one-time "small world" traced by microrealist means, or how it is coherent to the memorable masterwork of "Stone Falling in a Subsiding Well", having depicted in multiple refractions of historic consciousness - at an epic invention commensurable to culminations of Kemény, Móricz, Kodolányi - universal human convulsions, penetrating down to deepest layers of personal, social, national existence and identity. Subject of the "Thicket of Antlers" is paradoxically "more up-to-date" than are stories revoking the author's youth, but its matter, "Stoff" as called in German, is more archaic than the large-scale time play between the ages of Ilka Szendy, Dénes Gönczi, or even the age of Transylvanian princes, and the present. After well cylinders of socio-psychology and history, now, he penetrates down to deep layers of the myth, tainting his adventure by the witty but deep epic invention of displaying the sphere of actually most urgent, even brutally actual and local questions in an archetypic fabric of ideas adding up to an immense metaphore. The hoarded montage erudition in its very eclecticism reminds (also) of the poetics of the post-modern novel. Every sentence, image, scene, chapter, all the composition fits at the same time the inclination of this century's end to material collection, hoarding, listing, its encyclopedic propension, as well as the approach of periods creating their myths to unify things into deeply imprinted images.There is simultaneous birth and effect of concrete and metaphoric meaning, instantaneous event and repetition. "Namely, if the symbol were aware of its hidden purports disguised by it and raised naively into a field of symbols, it would hardly be concerned with their sporting." The same narrative unit bears the shockingly tragic interpretation of existence as that pointing to the funny frivolous query of the nature of things. "Although sarcasm and self-irony are rather rickety crutches, they offer a handhold if the mood grows lame..." The challenging spirit of ambiguousness (maybe the greatest difference between the ballade-like homogeneity of the tone of "Stone Falling..." and the ironic myth paraphrase in the "Thicket of Antlers") penetrates down to micro-structures, but leaves an imprint also on the spectacular solutions of the composition. The subject hardly divisible ac-

cording to its essence is divided into chapters introduced by epigraphs, the uniform vision of clumsy power is spread over by a mystically regular network of seven by seven chapters and subchapters.

In the last passages of the novel, the author looses the grip of a man other than vigorous, optimistic, released from prison tired to death. Although for a moment, Hoary exhibits the obstinate self-consciousness "when we shall have enough of it", but the prayer whispered over his dreams ("Let them. To come out. The stags.") just does not show a stunned optimism: who will come, who will overwhelm us - stags or dogs? This is a question raised throughout by the better part of mankind fighting for worthiness, freedom. The task of epically perpetuating the radical turn transforming the world - or closer, East-Europe - arose with the events after the mid-'80s. It is felt to be worthy and rightous for this epochal task to be shouldered by a writer from a subjugated minority of a crippled country, at a mental concentration penetrating to the gist, with a sovereign artistry.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 359-378 (1991)

SOCIAL SPIRIT OF WORDS

Reflections to a Critical Mentality

Balázs Nyilasy

Budapest

> "It is not the words that are empty: men are empty by saying and hearing empty words. (...) As long as we can listen to each other, speak with each other, nothing can force us to keep strangers, there is nothing to inhibit the spoken and heard word from becoming meaningful if correctly used."
>
> (Karl Barth)

> "Penso all' atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non puo dirle "ti amo disperatemente (...) Tuttavia c'e una soluzione. Potrā dire: 'Come direbbe Liala, ti amo disperatemente.' A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si puo piu parlare in modo innocente, costui avra pero detto alla donna cio che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un' epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avre ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente."
>
> Umberto Eco

I.

Alienation from the central pattern system of the literary common mentality of the '50s-'60s, from the requirement of trust in life - all-round arrangement - historical teleology, and from the plastic, concrete, "verisimilar" way of composition went on in Hungarian literature in several stages, as a result of multiple bucklings to. No doubt, the turning point in poetry and prose was the late '60s and early '70s: it was then that the 'great inrush: spectacular admittance of "retarded", accumulated generations to the hunting fields of literature: pages of newspapers, antologies, books took place.

Akadémiai Kiadó, Budapest

The real scope of change is not yet clearly seen by the early '70s. What's more, the actual situation of criticism is much encumbered by the circumstances. At that time, care had to be taken of what to say; one had to act so as to make everybody satisfied, to ate the cake and had it as well: to make deviantism, rebel to fit - to be squeezed in - "the great historical process of socialist development". There is an infinity of deftly made-up categories like "original restlessness of youth", "scarcity of tasks in public life", "temporary shrinkage of the field of action", "transition from the period or revolutionary changes to everyday routine", "the age of creating and operating the mechanism"- of dampening, concealing metonymies trying to legitimate discontent emerging in recent literature.

No wonder that criticism by the late '60s and early '70s did not produce any new idiom, approach, or system of concepts. By the early '80s, however, mainly due to the inciting, radicalizing effect of the periodical "Mozgó Világ", a critical mentality came about, apparently theorems of the cultural policy, or to the mesh of concepts of "national-mythicizing" or "Nyugat"-type* criticism: although puzzlie pieces are taken from a wide-range of boxes (absurd theory, East-European grotesque, West-European catastrophism, Russian formalism, structuralism, neo-Avant-garde, post-structuralism postmodernism, German hermeneutics, reception aesthetics), and fitted together.

Of course, this mentality is rather difficult to be treated as an integer approach, namely already at the beginning, it may be assigned to a wide range of critics such as Péter Balassa, shaping hermeneutic considerations into an approach handling literature as a life-problem; Ákos Szilágyi proclaiming actualness of the grotesque appropriation of the "mortally serious Hungarian poetic tradition"; Csaba Könczöl applying the literary model of Russian formalism; or Ernő Kulcsár-Szabó wearing post-structuralist, post-modern armature together with the iron shield of scientific objectivity. In fact, a fundamental and doubtless agreement resides mostly in negation, in refuting the literary approach of the party-state, in turning toward European cultural philosophies, literature theories, spiritual trends. Nevertheless, already by the late '70s and early '80s, several modes have become palpable, some recurrent theorems, character-

*"Nyugat" an epoch-making review starting early in the century of mighty influence also later on the developing of the Hungarian literature and essay.

istic attitudes, ways of approach, cultural patterns are encountered at several authors.

The first one could be named theorem of "the language to become problematic". "I am convinced the traditional poetic idiom actually is deceiving, transforming, distorting. It stiffens the variable into immobile, being unable to grasp it in its contradictions; it is lying, misleading, in human relations", "a rather typical, often quoted feature of 20th-century arts is vanishment of the artistic vernacular" - as stated by György Eisemann. "Examining poesy features from poetical aspects, development of an attitude critical to the language may be referred to as a decisive argument (...). This is not simply a language renewal or development but grasping and criticizing by one movement the common and the poetic languages existing independent and separate of each other" - as noted by István Margócsy. "It is ever more manifest, in particular, in lyric poetry, that no autonomous literary work is possible, such as not to hint to the imperative of renewing, upsetting the everyday parlance" as written by Gergely Angyalosi on the pretense of Attila Benkő. "Namely, his fundamental and formulated problem is to be suspicious to the speech" - states Sándor Radnóti, meaning the poetry of Imre Oravecz.

The second essential, rather frequent approach premise refers to the createdness, self-existence of the literary work. "Lyrics nominates and thereby creates, rather than to indicate; the meaning is obtained else than by imaging existing things, objects, situations, relations" - as told by Radnóti. "Rather than some extrinsic conceptual essence or an empirical fact with intrinsic definition, the word means an "attitude" of consciousness to separate from its own activity something as a conceptual essence or an independently determined fact (...), thereby rather than to name in a valueless manner, the word creates - based on certain value preferences - the fiction of unity of the object endeavoured by consciousness ulteriorly - following substantialization of the meaning - to realize as an essentially indivisible and a priori given unity" - as expounded by Csaba Könczöl.

A third characteristic, often recurrent critical topos is reference to a "novel situation", to an "essentially different ontological, mental condition", "individual crisis", motivating to emphasize language crisis and constitutive function. No exact definition is found in contemporary studies; beyond of having not encountered expounding interpretation of the turn, also roots of the crisis are connected by some authors to different

dates (centered either on Nietzsche, or on the turn of the century, or even on postmodernism). Nevertheless, to draw the conclusions seems indispensable. "Authentic art of this age relies on the recognition that traditional metaphyiscal demand, strive to universalness and to unconditionality of classic European art have become unfounded, unwarrantable and uncontinuable" - as stated by Géza Fodor; just as also Ernő Kulcsár Szabó speaks of new ontology, of prose relying on new ontology, of experiences "having caused earlier - namely, before the prose of the '70s-'80s - all the novel literature to face ontological dilemmas already 50 years ago".

At last, the changed situation, the crisis of language and ontology, "loss of innocence" (and the resulting requirement of reflection, demand of relativization, pro-irony) bring about, of course, the demand to revaluate Hungarian literary traditions. Motifs recurrent, in particular, in an early study by Péter Balassa (Mentality and Form), in essays by Ákos Szilágyi, István Margócsy and Ernő Kulcsár Szabó are castigations of "conventional national literary code", "conventional publicistness of mock realism", "anachronistic poetic attitudes", "adherence to the traditional poetic ideal", petulant attacks to "literary common knowledge rather prone to canonization, classicization", to the "cramp of 'shouldering' social nature and politics", to the "Hungarian novel of purpose thinking in the matter of affairs", to "traditionally obligatory, exasperatingly fine-poor problems of national literature", and to "criticism thinking in chronic 'though'", "spite", "resistance".

At first glance it is already manifest that these recurrent theses, critical puzzle units are launchers, components, expressions of an essential correction process timely since long. They raise problems, aspects, approaches, categories encountered since long in common literary mentality of Europe (America) (criticism, essayism, history and theory of aesthetics) but necessarily repressed for two or two and a half decades by the approach to literature of the conception of confidence in life - all-round arrangement - historical teleology.

In the mystic poetry of Mallarmé trying to grasp metaphysic secrets, the language problem has a significance similar to that in the authomation theory of Russian formalism, in Wittgenstein's Philosophical Considerations, in the Cours de linguistique général by Saussure, for representants of the Frankfurt School, in West- and South-European neo-avantgardism, or for post-structuralists, Derrida criticizing the logocentrism, Barthes denying the poetic subjects to have possibilities of language

forming, Lacan, Kristeva and others finding Freudian subconscious in the language.

Another fundamental dilemma to be solved is the tension between mimesis - createdness, referential function - constitutive symbol, obviously felt already by Aristotle, and stretching throughout the history of aesthetics. This problem has been the most radically solved at the beginning of the 20th century by Russian formalists, namely by parenthesizing the reference to reality and turning their prying eyes at the matter. (A natural consequence of the standpoint that the problems of literary development, of the genre theory are attempted by Sklovsky,Tikhanov and others to solve by formulating the closed set of paradigms of works, by taking peripherization - canonization - of genres into consideration, excluding the social hinterland.)

By no means is the experience of historical, anthropological, ontological cirsis less fundamental in European literature; to a degree that I myself have strong reservations against theses of "new situation", "quite different ontological position".Susanne Sontag's views proclaiming destructivity of the Faustian human, post-modern conceptions declaring final decease of ancient Mediterran values, are rather attractive by their spectacular radicalism, but the crisis-consciousness has been an organic concomitant to rational, individual modern times since the 16th-17th century; rather than to begin with post-modern, or with negative aesthetics of the 20th century, not even with the consciousness of critical condition of German Romanticism, or the Flaubertian or Baudeleirian intuition of crisis of the mid-century. It ranges from the Shakespearian problematics of world and existence, to the danger-conscious restlessness of Montaigne, from French moralists convinced of man being sin-born, Donne feeling himself lost in Copernican infinity, Swift giving a devastating image of homo sapiens, from the enlightened Mandeville writing a bitter satire of man, to twentieth-century man unable to form connections, cruel by nature, losing his ego, his personality, his self-preserving roles.

Of course, within these flashed conceptions there is a wide variety of (often contradictory) motivation systems, conclusion meshes, final conclusions, adaptational possibilities. The language crisis, the poetic language to become problematic may be interpreted as consequence or social metaphors, from time to time unavoidable automation in literary processes, and may be appreciated as result of language philosophy, epistomology considerations (the meaning is constituted by interrelations between lan-

guage codes rather than by the referential object). Commotion of the omnipotent narrator's viewpoint, the writer's subject to become uncertain, the crisis of personality may be conceived as a natural concomitant to existentiality, substantiality necesarily staggering in modern individualization (F. L. Baumer), greeted "a long ago due recognition of depersonalisation", as a victory of the language over the author, and it may be unfolded into the ethos of man giving a sense to the universe empty in itself, indifferent to values (after Nicolai Hartmann). Crisis may be handled as a postulate admitting no counter-motion, to be readily, hastingly surrendered to, in order to meet the requirement of modernness; accent may be put on definiteness or on the gap between definiteness, on motion, on slot, man can be considered as a perfectly determined being or one featured by not always, and in not everything reflecting his determinateness. Language crisis, ontology crisis, impersonality or anything may be considered as a problem (mortifying, lively, scorching, to be fought) or as a program (decided, finalized, accomplished).

Pondering tendencies of this problematizing vividness and programmatic closure, it could be said that the former characteristic is more decisively, more determinantly typical of the "new criticism" of the late '70s and early '80s. The trains of thought of the philosophy of doubt are covered by the live coal, the bitter cinder of nation-wide disillusions, dust from nostalgies drops on the "disassembled world". Neo-naturalism arisen from the crisis is considered by Géza Fodor an honest avowal but also a resistance, he sees with a pleasant feeling that "the bit of art - modestly and unassuming - sticks to its guns"; Péter Balassa speaks - rather than of the catharsis "ecstatically asserted by those inebriated by humanities", of shortage reception, acknowledgement, accounting, enchainment, this latter being simply: "craving for escape, upside down"; while Gergely Angyalosi calls the hope an unavoidable factualness of life, even if (...) little, or maybe, nothing can be spoken of (...). It must be only reminded that once man could talk face to face, on equal terms, to this ambivalent deity."

At that time, linguistic, narratologic crisis is not yet a matter of mind pondering grammatical self-definitions, but a personal matter of man fighting for self-identity with tooth and nail. "This is a <u>fight for authenticity</u>, both in mentality and <u>in form</u>; narrability of the text has become a life-problem in a perfectly fluidized world, canonless in thousand ways, a personal question, justification of ourselves, also in the linguis-

tic meaning. In final account, willy-nilly, our present prose may utilize tradition layers as reported repeatedly by Bakhtyn: language polyphony as parody of the canonized language, of holy texts, quotation-like mockery, twisting of rigidity (...), formulae of 'intarsia', pun, letter joke, ironical "classicization" of non-literary texts" - as written by Péter Balassa.

And it is by no chance to have referred to Bakhtyn, great critic of formalism (called by Todorov the greatest literary scholar of the 20th century). Late in the '70s and early in the '80s, enhancing the createdness, materialness of the literary work does not yet mean to put the referential function into parentheses; the much quoted semiotic naumenon, poetry-centeredness, raises demands for correction against the great historical teleology cancelling literariness of literature. The critic, answering the all-round inquiry by the periodical "Mozgó Világ", referring to the well-known formalist thesis of automation, wearing out, fighting against the dominance of, starting from extra-artistic spheres of consciousness, raises his voice else than for creating a new critical dogmatics. On the contrary! "The criticism felt on my behalf as representative, is an - in lack of a better term - theoretical criticism, not deducing its proper value criteria from peculiar norms pertinent to some extra-artistic sphere of consciousness (ethics, conceptual-objective cognition), but disclosing and articulating the aspects of a life vision created (or omitted) in the given work in the language of concepts; his fundamental principle is that every true work of art has its aesthetics, hence, the logic of functional relations between its formal elements, and meaning of the overall form can only be approximated by disclosing its implicit aesthetics."

By then for the best representants of the "new criticism", the great opposite pairs: mimesis and createdness; will to, and difficulty of expression; constrain and longing for freedom; reflection and identification; speculation and historicalness - make up a lively set of problems where every fact has a certain value chance, a nucleus of truth. There are several who raise voice against biassed, mechanical value connections. "(...) rejecting the proclaiming lyricism does not yet mean offset of personalness (...). Arts do not say the truth when respects the limits set out for it. Thereby it only surrenders to objectivity intending to overwhelm its existence. (...) Rather than a coherent form enlivened by the sparkle from hurting to reality, it infinitely, disorderly repeats itself. It says always the same, since it sees always the same; fetish of its con-

straints (...). At last, dissatisfaction itself vanishes from the horizon, to be life's absurdity, spreads with a delusive self-evidence over the judgment of self-consciousness" - hints György Eisemann to the importance of cautious deliberation, to the risks of crisis fetishism, in his earlier quoted study on the language crisis. "One percent of poets refuse the role of vates, objects it, and are ironic about it. In recent years, such anti-vaticinal volumes achieved success. (...) What is left the vates is reminiscence, while the anti-vates has to do with ironical, sometimes grammatical play, at other times referring to previous forms.

The two roles are mutually exclusive, and for both of them, areas expropriated by the other are close. (...)

Stereotypes have developed to a degree that anybody - vates or anti-vates - may write volumes without having any knowledge, experience, sensitivity of ear, or talent" - agitates György Spiró against revolving automatisms and automatic value assignments in the probably most witty of essays on recent literature.

It seems me so many contributions suffice to illustrate the essentially positive balance of the criticism from the late '70s and early '80s. Deeply justified demand for correction, vivid sensitivity to problems, perspective categories prone to development, concept approximations, premises may be registered as proceeds. It may, however, not passed without a word along the impatient attitude, irritated bias attached to Hungarian literary traditions, but partly attributable to the frustration of the young reform generation. Of course, it is an essentially righteous demand to strip the process of literature history, this ever changing, mysterious belle, of her armor of whalebones and corsets, and to dress her anew, but also this stripping and dressing is made rather hastily, hurried. As seen from quotations above, a kind of phantom tradition comes about, literature of "conventional rational literary code", "phase shift", "oriented to needs", easy to be discredited by insinuating antinomies "prophecy - entology", "lyre of experience, emotional poetry - essential lyre, conscious poesy", "viable, sentimental, scenic - essentialist, abstracting, densifying poetries", "antiphilosophy - need to philosophizing", "method reflecting a new situation - chronic, populist patterns". By and by, traces of a new, inverse "Révai"* conception are guessed behind

*"Révai" Ruler of the Hungarian cultural politics at the time of Stalinism. According to his conception the main stream of the Hungarian poetry is directly engaged in politics, all other tendencies are of secondary importance.

the painstaking full of semantic changes, disposition transfers, by that some want to dissect the complete Hungarian literary tradition, that, in fact, never was arranged along antinomies of "centered on existence - society", "existential - social problems", "philosophical depth - superficial commonness", "irony, playfulness - constant seriousness", but shows mostly rich, lively, open, overall sensitive spirit. (Involving - to remain at lyrics - Attila József in "Consciousness", Petőfi in "The Community's Hammer", Jenő Dsida in "Why Angels Prostrated before Violet?", Berda in "The two Merry Franciscans", Mihály Babits with "The Book of Jonah", Kölcsey with "Vanitatum Vanitas", Vörösmarty with "The Men", János Vajda with "Infinity", Dezső Kosztolányi with "Laments of a Poor Little Child", Giving Account", Endre Ady with "Blood and Gold".)

Péter Balassa's essay "Mentality and Form" mentioned earlier is quite a historical typology of Hungarian literary mentality. Accordingly, the most important tradition of the Hungarian history of prose literature is the missing notice of the narrative, intermingling of nature and anecdote, a rough interlacing between liveliness and dream, speaks of the harsh hymn of self-conceit, of the self-consolating mentality accommodated in anecdotes, assimilating anecdote with popular plays, exemplifying the Jókai-phenomenon, the Mikszáth-anecdotes, Krúdy, "texts here and there of a baffling illusory and unwritten nature" by Múricz, reminds of the opiate prophecy of Dezső Szabó. "Attempts to disrupt it are discretions. In the period of dualism, non-anecdotic works in Hungarian prose are discretions" - reads the constat. "Anyhow, the gesture of Hungarian literature intending actually to energetically get rid of the enormous burden that its creators need to be 'religion founders', prophets and cultural heroes, means for me - rather than destruction - demand for a new - radically new - culture, by all means, the demand for a concensus of 'but'. Skepsis is not a denial of values but indication of their missing, not a turning away but promise of its opposite. Not a make-it-believe or an oblivion but awakeness. Instead of a doze." - seems to be a hopeful prediction for the nascent literature.

This argumentation seems me to need little commentary. It cannot even be told to miss some truth. Only that it is plenty of biassed, single-aspect impulse transfers, irrelevant emotions. Namely - under a somewhat different aspect - is anecdote really a genre only to be disparaged? May it only be related to popular plays, rather than to absurdism radically problematizing reality? Namely, "The Golden Miss", Mikszáth's early, ex-

tensive narrative, is whole brother of the best, most radical absurd anecdotes by Gogol, the analyst of "The Black Town" may speak of the consciousness of the writer's language criticism, of the technique of continous improvement, of the chaos about language identity in the Monarchy, of a language philosopher processing without scholastic efforts the typical 20th-century experience of narrative difficulties", of a creator who was recognized by several representants of the modern Hungarian prose (ranging from Géza Páskándi to Péter Esterházy) to be his predecessor, his model in many things. And won't be "The Golden Man" a perfectly modern work exposing with a desolate passion the Freudian (Marcussian) tension between duty principle - happiness principle; civilization - pleasure principle? And why won't it be legitime an artistic gesture trying to break free from crisis by reaching back from the troubled present to old, clear sources; by approximating novel to heroic poem, like the author from the past century in his novel "Sons of the Stone-hearted Man"? And really, won't it be else but a "discrete" in the second half of the past century János Asbóth, writer of the "Dreamer of dreams". Lovik with his "Dance of Shadow"; Gozsdu and Petelei; Csáth and the two Cholnokys? And in fact, are Hungarian writers of the 19th century so out and out prophets, cultural heroes and religion founders? For instance, István Sőtér calls Jókai - in my opinion very righteously - representant of pure literature. "If there was ever pure literature in Hungary, then - as surprising as it sounds - it was the his one. Others made politics from literature, he made literature from politics. He was an enthusiastic and probably, it would be the same for him, what to select for object of his fanatism (...). He described a kitchen or a battlefield with the same curiosity and enthusiasm, and he respected graduations of picturesque elements over moral or psychological ones."

Again, I don't insist on the denial of partial truth of some of Balassa's comments. But a totalizing, phantomizing emotion is disquieting by flashing bad chances, wrong possibilities: an attitude of constraint, of opposite definiteness, of looking after an enemy image, rather than that of circumspect investigation from several aspects, arising from freedom...

II.

A righteous correction and proportioning, synesthesia, equitable granting of chance to value, natural pluralism, dynamic, lively problematiz-

ing, an approach to literature creating a proper aesthetic for any true work of art, flashing a consequent anthropology background even if necessarily mosaical - are best possibilities for a new critical mentality. Where is the focus of this criticism by the late '80s - early '90s, is it near to, or far from the ideal position of values? I am attempting to answer it by first choosing other text parts from the late '80s and early '90s, according to the decomposition principles above.

The assortment seems to be rich. Language becoming problematic, constitution of the literary work, catastrophe centricity and assaults against tradition, like in the '60s-'70s, prove to be also now central theses of the "new criticism". "Well, starting in the following from the observation that words of a language can never reach reality, it can be concluded that statements in the literature, in the work of art don't refer to reality alone but also to acting and communication systems valid in the cultural unity of society and community (...). Although in Ady's lyre a new type of a free individuality emerges, at several points there is a Nietzschean revaluation, but his personality mostly remains subject of a confessional lyre. He is an autonomous shaper of poem talk who (...) believed to unambiguously dominate poetic language striving to absolute positions already at Mallarmé" - as stated by Ernő Kulcsár-Szabó, a leading critic of the'80s-'90s. "Language as a code system does not emerge any more by its designative function, as a marker-identifier, but by creating a permanence of relations between markers: it strives to autoreference and to the absolute openness of the self-reflective meaning." "Free interplay between the worlds of absolute and relativized values comes about in a context placing meanings of the work of art into mimetically irreproducible dimensions, thus, the character of the process of aesthetic effect in their works is determined by the linguistic reality of ambiguous formulation rather than by worldly "reality" - as he writes it himself with an evaluating accent of the post-modern linguistic approach and of the way of creating by Péter Esterházy. "One believes, hopes, and loves, the other rejects, upsets everything, and having nothing to align with, is an anarchist. One opposes to the undeniable captivity, that is, stubbornness, of man, the faith in truth to liberate, the other feels slavery to be universal, hence feeling also the world to be originally incomprehensible, a domain of untruth. One detects the fight of opposite forces in anything; for him life seems romantic. The other feels himself in an irresistibly expanding desert; looking at the glowing Sun, he sees visions rather than

stories. He feels human slavery is irrevocable; unjustice is felt to be an innermost part of human being, and he is convinced not to exist anybody able to exonerate him, Genesis itself being a priori manifestation of this untruth. He himself agrees sin to be original; but curiously, although sin seems him to be sin, he does not believe in a previous innocence. Obviously, he does not trust in redemption either. Genesis seems him not to be a story but the immediate accomplishment of evil; and in talking, his words sound like coming from beyond the final judgment to the present: they are prophetic and embittered" - placing the apocalyptic feeling of a crisis into anthropologic, ontologic dimensions in the essay by László Földényi.

Again, there is an infinity of assaults requiring radical revaluation of Hungarian literary tradition, "prophecizing", "rhetorical", "play-acting", "overburdened by sociology, moral functions" (wrongfully usurping the title of main wake). Definition of literature in this country as service literature rooted in cult has been pointed out by István Margócsy, and confronted to the rational-critical approach; Péter Dérczy takes notice of intensification of sociological, communicative, requesting features of Hungarian poesy to the detriment of aesthetic basic function; as "crisis of the rhetorical, prophecizing attitude", as "recovered modesty", as settling of the "immensely overgrown lyric breed of the '60s-'70s, as "unmasking of individual misactings and of generational ideologies, theories" to describe poetry in the '80s by László Hekerle and Tibor Keresztury; Ernő Kulcsár Szabó refers to inadequately joining "centres of renewing literary code systems", "epical parlance reduced to empirical causality", even correlating "representational", "subject-centered" Hungarian literary tradition to socialist cultural policy.' "Namely, literary trends proclaiming the ideal of group personality, hence always approximating the idea of Lukácsian literariness, adjusting from several aspects their great national narratives to this communist metaphysics (Lyotard)".

Statements in works of art referring - rather than to reality - only to systems valid within single cultural units, language truth defining the character of the aesthetic effect process, personality acting as subject of a delayed confessional lyre, realism in problem-free relation to the language, relatable to communist metaphysics, and behind all these, an unredeemed, a priori hopeless barren world, functioning as accomplishment of evil - these quotations hint to a decisive change in "new criticism" by the '80s-'90s.

The dilemma of "problematizing" or "programmatizing" seems to be solved. Collision between createdness and reference to reality, constitutive and referential function, language determinant for the creation, and creative personality, does not produce ambivalent stresses any more: righteousness, chance to value, modernness, legitimity, aesthetic truth are exclusively on one pole, on the side of createdness, constitutivity, of the creation parlance. According to the earlier quoted remark by Eisemann, loss of the declarative lyricism does not yet mean the loss of personalness, while - according to Kulcsár Szabó - "(...) not even the lyre of Pilinszky, of an abstract objective forming, may be called a consequent realization of depersonalized verse talk, due since long". Péter Balassa still experiences the Gadamerian hermeneutics, conclusions of reception aesthetics, as "revival of understanding", "reformulation, understanding of the universal anthropological relation between me and you (...), the critic of the late '80s considers definition of possible meanings (historicalness, narrativity, progression) as presuppositions, referring to Derrida, considers to be lifted only by "decentralized structures of cognition", instead of aiming at some goal, keeping in view still inexistent worlds, still indefinable meanings". The writer of "On Aesthetics of Present-Day Lyrics" spoke of the form revived by the spark of collision to reality" while for Péter Dérczi, the subjectivity" embracing anything, for that the subject of talking is no problem, but object of the talk, the reality, the outworld turning menacingly against him is always a problem" is outdated.

Opposition of language problematics to truth problematics occurs for Dérczi still as condemnation of "prophetical", "rhetorical", egotistic experience poetry", but from there it is only a small step toward the validity in a wider context of the situation of "the world is no more a problem, what is problem is the language". The possibility to that step is granted by the crisis fetishism. Formability of the world, its communal variability, arrangeability seem to be hopeless even as a theoretical possibility. Adherence of man to a group appears as a wrong, inauthentic position, the "collision to truth" appears as an outdated, fossile gesture unfit to aesthetic valorization. World ends to be a summoner, vividness of Levinian situative tension recedes before fetishism of resignation, new stoicism, requirement of ataractics.

Tibor Keresztury speaks of "the similarity of foundations of poetic thinking circumscribable by the concepts of self-restriction, resignation,

irony and reflectivity" instead of "elementary tensions", of the ironical viewpoint, of the scalar perspectivity and freedom of the personality-centered approach. "Dignity of disgust, world conceptual coherence of resignation beyond good and bad, the amplitude of the antipoetic verse language widening while classicizing ripened to exceptional poetry in a decade - is written by himself about György Petri. There is an obvious semantic slip. World cannot be done with, thus, do as if it didn't exist. "From this situation where the lyric ego withdraws to his circle, maybe Ákos Szilágyi alone has found its way out, or even, a possibility of breaking free, by discovering that if for the poet, experience of history is impossible even as a play - poetry itself will be played with" was given a constat-like exact illustration of the effect "I cannot lift the problem - I do as if it did not exist" in an earlier writing by Miklós Veress. ("Stoicism has something of the 'sour grapes' effect (...). Something is selected by constraint. Let us do as if by free will" - to remind of the witty remark by Bertrand Russel.)

All these biassed value transfers are not accompanied by principial, theoretical radicalness, clearing, absorption. Criticism of the '80s-'90s (although preferentially enhancing its theoretical foundedness) does not motivate its theses handled as premises, neither confronts them to other conceptions, createdness of the literary work, crisis of language and expression, relativity of interpretation, outwornness of the ingenuous epistemological realism become jolly jokers that may be produced at any time, to be applied automatically.

Validity of these premises should be proven by correct control tests, although many think this is arranged by continuously scourging the "populist criticism" and the "vaticinal view of literature".

Although there is a lot to be affronted with. First of all, the staring point is fundamentally questionable. The gesture handled as an axion trying to solve the opposites "considerations of epistemological relativism - human practice", "langue-parole" by unambiguously voting for the former, feels them to be enforceable in literature. Although, compared to talk, language is separation and abstraction, and segregation of a system serving as tool for mental cognition means simply development of a partial function. The original, fundamental function of speech was invitation, demand, influencing the attitude; the pristine language had been certainly a complex of speech molecules full of energy, tension. Emotion, vivacity, and this is what literature is consanguinous with, rather than

Saussure's sterile language model (arbitrarily subjectible to epistemological considerations). It belongs to human practice, with nature and function essentially different from those of epistemology, in this meaning Stierle is correct in stating: "The paradigm of action, rather than of language, has to be the main reference point of a systematic literary scholarship."

It is deeply symptomatic that this approach to literature does not want any of this system of paradigms and of the related knowledge: linguistic, cultural and historical anthropology, psychology, sociology, social psychology, while "philosophicalness", "demand for philosophical approach" "hermaneutic recognitions", "deductions of language philosophy" act as depositaries of authenticity, par excellence pretentiousness.

All these are, of course, related to the elimination of historicalness. Matters have no history any more, neither genesis, function, nature to be reached back to; there is only present, and the free speculation related to it. For instance, poor old metaphore is regularly blamed as "outdated", "fossile", "genuinely old-fashioned", although a historical investigation (a look out of the post-structuralist, post-modern present) would convince of the fact that "it essentially bears meaning and function of the literature (according to the American co-authors". Namely, considering the crystallization of words compared to the earlier condition of the language as an abstraction, if, according to our sensory organs, the tree is not a segregated, abstract entity but something rustling, susurrant, clattering, wavy, rooted thing, a home for birds, that is, something of dynamic, continuously contacting the world, then it is justified to think that the syncretism of the metaphor referring to pristine language condition, its synoptic dynamism, its power to correlate are likely to be more permanent, more essential features (more activated anthropologically) than to be get easily rid of.

A similar deepgoing problem is to handle the work of art as an exclusively linguistic matter, a substance, a poetic system analyzable in itself. According to Mikhail Bakhtin, any live manifestation consists of a verbally realized part, and an implication behind it. The author makes a distinction between the concrete manifestation and its linguistic abstraction, speaks of the "social spirit" of the world, of pumping energy of life situation into the word, calling the word "scenario" of an event. "Pulling out the manifestation of this real soil (...) nothing is left in our hands but an abstract linguistic hull or a similarly abstract scheme of a mean-

ing (...).' "That called 'understanding' and appreciation of the manifestation grasps, beyond the word, also the non-verbal life situation." "Meaning, sense of the form belongs to the purport rather than to the matter" - as stated by him. "(...) Both formal-linguistic and psychologic methods miss the mark: the concrete, sociological essence of a word, according to that a manifestation may be right or wrong, base or noble, necessary or useless, is incomprehensible and inconceivable to both of these aspects" - pointing to the danger of methodological biassing.

And honest confrontations are missing in other fields, too. In its actual form, the "new criticism" cannot end emphasizing its conceptuality, supremacy above "publicistic", "popular", "national" criticism, meanwhile, arbitrarily selecting its western points of reference, it takes care not to let assess validity of its patterns on real opponents, great old men of literary scholarship. Wellek - systematically arguing against linguistic imperialism, Frye - handling utopia, "vision of the end of social endeavour" as a fundamental archetype, appreciating searching as fundamental myth of literature; M. H. Abrams, author of an outstanding essay on "the angel of deconstruction"; Emilio Betti, distinguished Italian scholar, who does consider hermeneutic comprehension to be possible under certain conditions; Auerbach demonstrating validity of truth problematics in the context of world literature; on humanist psychology, anthropology opposing the principle of affection to the principle of catastrophe - handling the separation distress as an impulse to dynamism (Buber, Barth, Karen Horney, Erich Fromm).

Post-structuralism, post-modernism are depicted as a unified, authentic approach absolutely verifying the applied critical patterns, and - what is more - overwhelming history, although, for instance, the English book market is full of publications handling post-modernism as a quite historical formation, comprehensively, sharply criticizing its fundamental theses, cultural philosophy, epistemology (Christopher Morris: What's Wrong with Postmodernism?; Gerald Graff: Literature against Itself; Janet Wolff: Hermeneutic Philosophy and the Sociology of Art; Stein Haugom Olsen: The End of Literary Theory.

At last, a special problem is that of the practical functioning of this system of critical patterns. Within this essay, it can at most be referred to, the more so since practical validity of a conception cannot be estimated alse but in the light of another conception tested on the matter. On my part, I have attempted it for the poetry of the last three or four de-

cades, considering the regain of the right to doubt and to criticism, the revalidation of problematizing over the truth as the principal trend of recent poetry in Hungary (Stations of Resumption, Mozgó Világ, 9/1990, 10/1990). This viewpoint showed no radically new situation but rather a correction, important modifications, and at several items it had essentially different results than did surveys sketched in the spirit of "recovered moderateness", based on the conception of "vaticinal crisis". For instance, I feel aesthetic shortcomings at Ferenc Juhász and László Nagy are not rooted in some "outdated vaticity" but rather in the ambiguity, abstractness of the criticism by poets, often confuse interlacing of writers' attitudes, semantic fields, a perceptible refraining from stating "this is no time for anything"; value accents for Petri's poetry cannot be shifted unadulterated to the period following the first two volumes; naive human nostalgies seem to me not to be outdated ballasts, but appreciable, essential emotions, world models reduced to opposite poles - in best plays by Anna Kiss, in the hopi-myth by Oravecz - parts of the fight for a transparent, Weighable reality.

III.

As a matter of fact, the "new criticism" starting by the late '70s or early '80s with a claim to righteous correction exhibits by the late '80s and early '90s an ever less disguised destructive constraint to denial, a nervous bias. There is not yet any art philosophical, anthropological substantiation, gaps ripping up are concealed by the critical pattern complex devoid of its real - historical, social - meaning, a correct opposition is replaced by furious assaults to "populist criticism", "vaticinal traditions". The fight against mendacious aesthetics, false certitude has changed to relativity fetish, crisis fetish; discarding the conception of realism serving ideological, political interests has led to an ardour to end with the realism of language, its "social spirit", to a new stoicism sniffing at elementary passion, to the demand for ataractic, to an attitude making the problematization of truth (this unvaluable achievement of European arts) to seem outdated, obsolete, outmoded. The view of literature opposing cultism of popular criticism, starting with the promise of reasonable criticism has become ostensibly cultic itself, it being actually in the cultural history stade of mythicizing, or even partly, in that of institutionalization. Its value fetish system has developed, the relativ-

istic historical approach has been successfully discarded, cultic objects are often worshipped by reasonably uninterpretable statements ("singular modernness of Tandori's lyrics", "new intimacy guessing elementary secrets of existence, earlier unknown in Hungarian lyrics", "rather autonomous meanings of a philosophical validity of the intimate universality of a more general existence", "splendid finding of identity").

Meanwhile the "new criticism" has run in, won, and has no rival. It made melancholy a life sensory centre, invading pages of textbooks and periodicals, actually it is the chief former of literary public mentality, the elite criticism marking out autentic interrogatories, drives piles to fence the Garden of Eden of spiritual prestige.

This victory was - somewhat paradoxically - partly due to the cultural policy attacking from the side of dogmatism. Namely, under conditions of threatening, obviously there was nobody to offer arguments to the power, thereby the new cultural attitude was long unilaterally accepted - rather than objectively criticized - by the spiritual life, values came to prevalence, while danger zones were ignored.

Gaining ground and subsequent stiffening of the "new criticism" was absolutely forwarded by the fact that after the fading out of primitive ideologies of psuedo-confidence in life historical teleology, the remaining two possible rivals did not urge the new view of literature to a serious mental effort. "Popular", "mythic", "populist", "national" criticism could not reconsider its fundamental attitudes; rather than to remeditate problematics of 20th-century literary schools, cultural philosophies, possible assimilation of their stock of concepts, it made up with the continued application of its cultic pattern system unfit to rationalization ("concise imperative of the shouldering of existence", "artist as an ethical phenomenon", "Bartókian synthesis", "unswerving faith kept unsoiled, moral resolution", "active, exemplary, stubborn heroism", "desire to confess blazing up high", "pure morality of a steadfast man", "hero of the though-moral"). While after a time, the view of literature bound to the traditions of "Nyugat" and "Újhold" took the standpoint of compromise, of acquiescence, just because of the existing common denominator, the repugnance to popular, national, populist criticism, and catastrophe centrism.

The new criticism appearing by the late '70s needed not, and still does not need to reckon with the existence of a lively, functioning view of literature of a different character in this country. Though, its gain-

ing ground was much helped by wider social, historical contexts, public sentiment, the dictature of the party-state having inhibited the attitude of extroversion, of forming participation, and generalized thereby the gesture of "I cannot interfere with the world, so I pretend that the world does not exist", compromising utopies, archetypes of socialness, communality, discredited historical ways of approach by its substandardness, much increasing the suspicion against natural world views.

Obviously, gaining ground was still forwarded by the still wider context, the disillusion, cult of resignation, perspective scattering, sweeping over Europe in the '70s-'80s, leading later - in particular, in part of American and French post-modernism - to aggressive inimity against modernism, to strangling of the social spirit of language, to the situation of "literature against itself", after the appropriate expression of Gerald Graff, to frustration turning into self-aggression.

In passing these summary verdicts, I almost hear the appeasing, soothing comments, arguments to lessen the problem, the assertion that criticism and theory hardly influence creative literature. This is, however, far from being true. There is no pure, non-prejudicial literary thinking, the system of conjectures, the complex of expectations, value choices of consumers of high-niveau literary works are rather preformed. In fact, criticism offering fundamental theses of the representative view of literature essentially influences the horizon of expectations, and through it, character of the works to be born. "At present, every belletristic genre has its aesthetic standards. To be true, I have to acknowledge that in final account, I am creating surrendered to the atmosphere of an aesthetic terror (...) It can almost be predicted what kind of novels will be written by young writers, if one reads a few studies by prominent aesthetes (...) Success depends on the specialists, rather than on those purchasing the books" - was the opinion of the writer intimately experiencing literary processes, clearly aware of the bad chance of closure, stiffening, petrifying in a period still much more open than the actual one, multidirectional, with several possibilities. "(...) it is all very well for you (...) to say that genius should disregard such opinions; that genius should be above caring what is said of it. Unfortunately, it is precisely the men or women of genius who mind most what is said of them (...) fact that it is the nature of artist to mind excessively what is said about him. Literature is strewn with the wreckage of men who have minded beyond reason the opinions of others." - said of the creative

writers' defencelessness against criticism and literary public mentality by a lady writer (world-famous also as an essayist and a novelist), his elder by a few decades. "Scarcity of creators in certain periods cannot be explained by mysticism, but attributed to the lack of demand and orders" - as written by the author of one of the first works on literature sociology...

Anyhow, this is a full circle. The "new criticism" is in the position of power, the social spirit of word as a discarded, ugly small Christmas-tree awaiting someone to turn to it, to touch it with love, girdle it with lights. And this lovely turn will be delayed for long. The feeling of a crisis deposited on ruins of the past, the missing of alert, intensive cultural energies, the world-wide condition of narcissism, the rich choice of neoscholastic trains of thought available to keep criticist positions, Hungarian conformity ever ready to accept the prevailing mental patterns, representative models (much stronger, more determinant than that in West-European intellectual life) - are effective, safe, reliable upkeepers of fossility. It would be meaningless to delude ourselves. Certainly, it will be after long until this strict, lasting fabric gets ripped, undone.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 379-396 (1991)

JONATHAN SWIFT AND MILAN KUNDERA: A SATIRICAL TRADITION

Ferenc Takács

Budapest

For some time, Jonathan Swift has been offered as "our contemporary" with a frequency the effect of which is now verging on the monotonous, with the result that whenever one is tempted to call him so again, one is bound to sound as somebody stating the overpoweringly, if not depressively, obvious. Gone are the times of those Victorians for whose taste Swift was definitely and emphatically not a contemporary, Victorians who put Gulliver's Travels safely behind the cordon sanitaire of the children's book version of the first two voyages, and were likely to be very properly frightened off by Thackeray's notorious 'Don't", by this hysterical anathema on the "horrible, shameful, unmanly, blasphemous" moral of the Fourth Voyage, this monstrous outpouring of insane "imprecations against mankind".[1] In our century, Swift has been discovered, elevated to, and enshrined as a cultural prototype; - a prototype of the Modern, or at least of a certain version of the Modern, and this time with approval and general endorsement. Papers, articles and books with some variation on the theme "Swift and the Twentieth Century" have been the standard fare in Swiftian criticism for some time; influence, parallelism and affinity connects the Dean now with as various dignitaries of the Modernist canon as Joseph Conrad, Franz Kafka, James Joyce, W. B. Yeats, Wallace Stevens, Eugene Ionesco, and the list includes dignitaries of perhaps less lasting renown as, for instance, R.D. Laing.[2] Swift is now our contemporary as political and scientific prophet as well: Orwell's celebrated essay credits the "Tory anarchist" author of the fourth Voyage with predicting modern totalitarian politics with alarming accuracy,[3] while contemporary readers of the Third Voyage often conclude with seeing Swift as a Nostradamus predicting all the nastiness of modern science and technology, including the invention of nuclear weapons.[4]

Similarly, there have been critical attempts, working on a more immediately technical plane, to highlight certain large formal and generic changes in twentieth-century fiction with using Swift as a prototype prefiguring, as in Biblical exegesis, later literary fulfilments of formal

Akadémiai Kiadó, Budapest

strategy and structural procedure. Among these attempts, Sheldon Sacks's contribution stands out as perhaps the most interesting. Fiction and the Shape of Belief, Sacks's 1964 book on Henry Fielding, contains an important first chapter ("Towards a Grammar of the Types of Fiction") where, in a general eighteenth-century context, a number of strategic distinctions are made between novels in the proper sense of the word, on the one hand, and other forms of longer fictional works, such as "satires" and "apologues", on the other. These latter forms exemplify those hidden codes, fictional, though distinctly non-novelistic ones, by the use of which eighteenth-century readers made sense of certain eighteenth-century works, including those of Jonathan Swift. Restating his definition of the "apologue" with some important modifications in 1969, Sacks contended that it was this old, originally "historical" category of the "apologue" rather than that of the "novel" that could account for the hidden code that is operative in the writing and reading of much twentieth-century Modernist work, including books we usually call the novels of Hermann Hesse, Albert Camus, William Golding, Joseph Heller and Thomas Pynchon.[5]

Whether we accept Sacks's formulation or opt for similar distinctions made to identify certain distinct fictional codes among those codes we loosely call novelistic and separate them from the code of the mainstream European novel in its nineteenth-century type,[6] the connection has been made: certain fictional forms, which predate the European novel and which we have always tended to assimilate into our idea of the mature European novel, however much these forms resisted our assimilatory zeal, are seen now as resurfacing in Modernist, or, with a view to some of Sacks's instances, in Postmodernist fiction. So Swift seems to be our contemporary in the narrower sense of fictional form and narrative technique as well.

Now, what I want to do in this paper - to consider a contemporary novelist such as the émigré Czech writer Milan Kundera as somehow being in the "tradition" of Swiftian satire - is both an easy and, at the same time, bewilderingly difficult task. It is easy, as in our present-day Postmodernist climate, when everybody seems to be finding prototypes for his own post-bourgeois and post-humanistic novel in precisely those codes of narrative fiction that historically preceded, and were supplanted by, what for want of a better term I call here the mainstream European middle-class novel,[7] Kundera's fiction, with all its novelistic heterodoxies of omnipresent irony, satirical touch, public concern, intellectual engagement and formal daring, lends itself most obviously to a comparison with

the kind of non-novelistic or pre-novelistic fictional method Swift's work embodies.

The source of the difficulty attending this task lies in precisely what makes it an easy one: the tempting obviousness of the idea, easily executed by noting a few instances of superficial parallelism and the general affinity of the two authors. To avoid these pitfalls, I will try to tread carefully and be as specific as possible in recording similarity, analogy and, in a few cases, direct influence.

One way of treading carefully here is to note that, in some figurative topography of culture and literature, the distance between Jonathan Swift and Milan Kundera is conspicuously less than the distance between Swift and, say, a contemporary American Postmodernist author as the discovery and the creative absorption of Swiftian satire was a comparatively late and relatively recent event in Eastern Europe. The first "modernizing" phase of East-European literatures took place in the last decades of the eighteenth and in the first decades of the nineteenth century and creative response to what was going on elsewhere, that is, in the more "advanced" cultures of the West was, on the whole, restricted to what was current novelty and the order of the day in German, French or English letters. Thus Czech, Polish, Hungarian and Russian literature responded, both in the forms of translation and imitation, to Richardson, Young and the Sterne of A Sentimental Journey as they embodied the current sentimentalist or pre-romantic climate while these literatures failed to take note of Swift, Fielding, Defoe and, generally speaking, the more unsentimental, rationalist and earthily comic authors of the earlier eighteenth century.

Their discovery came only later. First in the form which was a case of creative absorption only in very limited sense: by the end of the nineteenth century the academic study of literature, including foreign literatures, was in full industrial gear and that particular chunk of literary history we call Jonathan Swift was duly discovered, studied, ordered and written up as a matter of course, though without much excitement; this was the time in Hungary, for instance, when the first-ever note of any substance on Swift's work, Géza Kacziány's book appeared.[8]

The second phase was, however, more in the nature of a literary discovery: as East-European literatures entered a new phase of "modernization" in the early years of the twentieth century, "going modern" for a large number of East European writers involved their first-ever encounter with the work of Jonathan Swift, happily unaided by any local tradition of aca-

demic enshrinement and domestication of Swift as a "classic". What ensued was wholesale creative misreading, started, in some instances, in the formative years of many East European writers. Concentrating now on Kundera's more immediate background, there is biographical evidence that important authors of modern Czech literature took a very personal and very fruitful interest in Jonathan Swift. Jaroslav Hašek, the author of The Good Soldier Švejk read Swift when he was a boy, Kafka's enigmatic allegories also have something to do with the author's readings in Swiftian satire, while Karel Capek's work of concentrated intelligence, his fiction and drama of ideas and his interest in intellectual allegory also testifies to a distinctly Swiftian, or at least distinctly "eighteenth-century" strain in modern Czech literature; this strain, quite in line with its is historical prototype, is sometimes rationalistic and intellectual, sometimes earthly and carnivalesque, sometimes, as in Kundera's case, a wholly effective fusion of these two qualities.[9]

That this tradition is, for Kundera, vital and, also, that he is aware of its historical and typological connections with certain earlier. pre-novelistic narrative modes, was made interestingly clear in an interview Philip Roth made with the author on the publication of Kundera's novel The Book of Laughter and Forgetting in 1980. Answering a question about living in France as an émigré writer, Kundera quickly digressed in discussing questions of narrative form and fictional tradition:

> I am enormously fond of French culture and I am greatly indebted to it. Especially to the older literature. Rabelais is dearest to me of all writers. And Diderot. I love his Jacques le fataliste as much as I do Laurence Sterne. Those were the greatest experimenters of all time in the form of the novel. And their experiments were, so to say, amusing, full of happiness and joy, which have by now vanished from French literature and without Sterne and Diderot understood the novel as a great game.They discovered the humor of the novelistic form. When I hear learned arguments that the novel has exhausted its possibilities, I have precisely the opposite feeling: In the course of its history the novel missed many of its possibilities. For example, impulses for the development of the novel hidden in Sterne and Didero have not been picked up by any successors.[10]

While strangely silent on Swift, the passage is particularly relevant to the kind of tradition Kundera's fiction belongs to inasmuch as the author here stresses at least two of those qualities in which pre-novelistic forms, including some of their eighteenth-century variants, differ from the later, mainstream European middle-class novel. Fiction in this

code is an intellectual game that, far from concealing it, foregrounds its game-like quality; it is also, as a game should be, a source of pleasure and joy, quasi-erotic in character, where its doing is done and the product of its doing is read for precisely this pleasure and joy. In the choice between the heavy seriousness and ascetic repressiveness of mainstream European realism, on the one hand, and the quality of lightness, playful irresponsibility and carnivalesque Lustprinzip in those pre-novelistic codes that were, in the eighteenth century, still gloriously busy loosing the race for literary dominance, Kundera clearly opts for the latter one.

Which is, on the face of it, not quite the Swiftian option, though it is close enough to it. Exactly how close it is what I want to discuss now, and my natural starting point for this is Kundera's first novel entitled The Joke.[11] Here this choice, or, rather, the dilemma inherent in this choice is very much present as a shaping factor, ultimately responsible for the novel whether in terms of meaning, technique or form. Within the framework of what is still a novelistic one, certain distinctly pre-novelistic and in some cases technically very Swiftian impulses wage a playful war for dominance or at least for supplementary status.

Completed in 1965, published, after years of delay, in the period of liberalization culminating in the Prague Spring of 1968, and quickly proscribed after the Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia in August 21 of the same year. The Joke engages many political issues of postwar Czechoslovak history which at the time of its writing were still largely taboo, and, therefore, has its perfectly legitimate attractions as a ruthlessly honest and realistically accurate exposure of life under Stalinist and post-Stalinist Communism in an East European "people's democracy".

At the same time, and perhaps more importantly so, it is a novel of ideas, a playfully philosophical inquiry into existential paradoxes. The four central characters of the novel, Ludvik, Jaroslav, Kostka and Helena, are defined in the novel by their attitude to, and identification with, certain ceremonial or ritualistic orderings of what otherwise would be a life utterly contingent and meaningless. These are forms of salvation and refuge as they offer, or seem to offer, all the utopian remedy for the human condition: the spectacle of a meaningful existence instead of a contingently absurd one, community instead of isolation. Gemeinschaft instead of mere Gesellschaft, "unity of being" instead of drab fragmentation. These forms include, first, folklore, the ancient songs, customs and cos-

tumes of the Moravian countryside representing both a dream of Arcadia and some organic root and continuity of spiritual and mystical nationhood, and, secondly, religion, the community of believers and the reassuring faith in an ordered universe where everything unfolds according to some master plan of ultimately infinite good.

There is also a third form of ceremonial or ritualistic ordering, that, for some time and to some extent, both subsumes and supplants the two previous forms in the lives of the four characters: it is Communism with its promises of historical meaning, community, harmony, happiness and order. These promises were most ardently embraced by Ludvik Jahn, the protagonist of the novel, in an earlier phase of his life. A young student after the war, he made a total transfer of allegiances as he was able to see communism both as an organic continuation of his wholehearted identification with the communal spirit of folklore and as the true faith, this time in History, that could replace what had been his bogus religion.

As a result, however, of what under normal circumstances would have been an innocent joke - Ludvik wrote a postcard to an attractive, though somewhat doctrinaire fellow student in which he declared optimism the opium of the people and hailed Leon Trotsky - he was expelled from both Party and university, forced to spend years in a work battalion of the Army and afterwards work as a coalminer before he was able to resume his studies and eventually reenter what passed for middleclass normalcy in post-Stalinist Czechoslovakia.

His entirely absurd vicissitudes triggered off an internal process in Ludvik that was both psychological and intellectual. Coming up against the utter humourlessness of totalitarian power, he went through a cataclysmic - and very rude, because forced - awakening from these three forms of salvation and refuge and lost whatever inclination ha had for idenfifying with any form of ceremonial or ritualistic ordering of life.

However, his awakening seems to have been of a highly ambivalent character, as in the course of the story Ludvik will be able to immerse himself into one of these rituals, if only highly conditionally, in a spirit of controlled nostalgia. This happens in the closing scene of the novel where, in a garden restaurant, Ludvik consents to play the clarinet, after so many years of absence and abstention, in his friend Jaroslav's Moravian folk orchestra and admits to himself that he fells 'at home within these songs' (J, p. 265); - a feeling, nevertheless, painfully and ironically undercut by the presence of a hostile and uncomprehending audience of local

youngsters in the restaurant and Jaroslav's coronary, brought on by the frustrations and disappointments of the day (J. p. 266-267).

So Ludvik's attitude in the novel is very ambivalent, the one hand, he constantly undercuts and debunks these ritualistic and ceremonial orderings his friends have chosen to live by: for him, there is no naive fidelity to the cause of Moravian folklore Jaroslav exhibits, either does he have much time for Kostka's deeply communistic Christianity, and, of course, he sees Helena's staunch Communist position as yet another form of childish belief and false consolation. Ludvik's function in the novel is, then, to subvert illusion, relativize other people's "systems" which, in his state of total rationality, he sees as false ordering constructions, illusory systems of mere symbolism held by their believers in bad faith, in the mauvaise foi of Sartrean existentialism.

On the other hand, his relentless war on illusion and false consolation is a form of personal revenge on the world, or on humanity, that expelled him from the paradise of illusion and consolation. What he keeps on destroying is the very condition he is secretly longing for; his war is, then, a war waged against himself, a sterile fight, ultimately self-destructive. Behind his sense of humour, behind his acts of existentialist tricksterism, there looms despair and unhappiness. To be beyond the capacity of self-delusion is to live in what his friend Kostka, who describes Ludvik, in a highly charged phrase, his "adversary" (J, p. 179), calls "hell' (J, p. 204).

So Ludvik's paradoxical state, and the whole paradoxical case of order vs chaos, meaning vs insignificance turns out to be a variation on Swift's paradoxical carcass: the world of workaday self-delusion, the capacity of people for being well-deceived by those symbolic systems of order and meaning they choose to live by is, for Ludvik, the carcass of a woman he keeps flaying, while he has to conclude that when it is properly flayed its looks are much altered for the worse.[12]

There is, however, an area of stasis and harmony in The Joke which, while it is beyond any capacity for self-delusion whether in the form of folklore, religion or communism, is definitely no hell, indeed, it is the very opposite of hell. It is embodied in Lucie, the girl Ludvik fell in love with while he was serving his stint in the work battalion. Simple, inarticulate and touchingly provincial, she keeps bringing flowers to Ludvik as an answer to the letters he writes to her; she is arcadian innocence, totally uncorrupted by any of those higher systems of order other

characters in the novel live by and from which Ludvik is in the process of his cataclysmic awakening. She is the true utopia of simplicity, life as perfectly, naturally and unreflectively identical with itself, transparent in its immediacy; she is not so much beyond history, religion, folklore and communism as this side of it all; her life is, as Ludvik calls it, a "grey paradise" of ordinariness (J, p. 61), embodying an instinctive longing for "a mute, preverbal stage of evolution when people communicated with a minimum of gestures, pointing at trees, laughing, touching one another..." (J, p. 68).

Ludvik, however, loses this paradise, or, quoting a line of verse to describe it, this"festival of understanding" (J, p. 64), and, now back to a semblance of normalcy in life, he goes on to wreak his personal revenge on humanity for his paradoxical state of rational insight and existential despair.

One of his most important weapons in this war is his body; Ludvik is the first in a long line of Kundera's males who use their bodies as metaphysical instruments and their sexuality as a means of philosophically charged interaction with the world and humanity in general. The all-pervading philosophical eroticism of Kundera's later work is already present in The Joke, indeed, its plot hinges on two sexual jokes of the practical variety: the original joke that led to Ludvik's downfall was part of an attempt at seduction, and Ludvik's plot for the day, the present time of the novel, is again a practical joke, the seduction of Helena as a form of revenge on Helena's husband, a particularly nasty specimen of Stalinist and, now, post-Stalinist officialdom.

Body and sexuality serve,then, as devices of debunking: they puncture illusion, they bring down what is part of the higher concerns of life; they effect what Jan Kott recently described, in a similarly Bakhtinian context, "the bottom translation".[13] The sexual act makes mockery of all the seriousness with which people hold on to their ideologies, myths and symbols: when Helena, right in the middle of her sexual tête-a-tête with Ludvik, finds it necessary to justify herself and her existence by an appeal to her undaunted faith in Communism as the only true home of her youth, Stalin, Gulag and show trials notwithstanding, Ludvik finds this totally absurd and remarks to himself: "making so much of convictions in a situation where body, not mind, was the real issue is abnormal enough" (J, p. 164).

Body, at least in one of its guises, is the agent of joyous subver-

sion for Kundera, a carnivalesque dissolvent of the false sense of "at-homeness" people find in their higher myths they live by. In this, Kundera obviously makes use of the old dichotomy of body and soul (sometimes very explicitly as in The Unbearable Lightness of Being where two sections of the book, "Part Two" and "Part Four", have the identical title of"Soul and Body"),[14] and insofar as his body is of this carnivalesque variety, he seems to uphold the truth of the body against the falsity and artificiality, the constraining and repressive quality we associate with "soul" and with its metaphorical extensions of spirit, myth, order, ideology and the like.

This body plays its role of subversion not necessarily in its sexual aspect: there is much in Kundera where certain other, normally unmentionable, bodily functions are called on to do the job. Wilted and rudely rejected by Ludvik, Helena chooses the high gesture of suicide toward the end of the day that is the story of The Joke only to experience the utter humiliation of the onrush of diarrhoea, brought on by her own unwitting mistake of swallowing a handful of laxatives instead of the more appropriately tragic barbiturates one resorts to on occasions like this. The cruelty of this absurdly contingent mistake, the practical joke of a chaotic universe, makes short shrift with her tragically elevated image of herself in the baths of the outhouse of the local District Council offices (J, pp. 250-253).

Here, and with similar scenes in Kundera's novels, the body in Kundera assumes another aspect that is definitely less joyous and carnivalesque than theideal Rabelaisian (or Bakhtinian) variety. The ordinarily unmentionable natural processes of the body that function as subversive of these "higher" systems of mauvaise foi illusion and self-delusion, while they serve their subversionary purposes admirably well, are also oppressive and nauseating intrusions, bringing along a sense of revulsion and existential Angst with them. The overall effect here is rather less Rabelaisian than properly Swiftian: the dichotomy of body and soul is no longer a source of joy and mirth where "body" keeps on poking relentless fun at the falsities and rigidities of "soul", liberating humanity from its unnecessary repressions and sublimations; the dichotomy is also a very real dilemma, absurd as it should be resolvable and tragic as it is unresolvable, and as such constituting one of the constants of the human condition, if not, indeed, being the human condition per se. Body is all right as a wonderful means, or symbol, of carnivalesque subversion; but,

Kundera seems to suggest, there is also something wrong with the body, just as in Swift's vision of the body, especially as expressed in his satirical poems on the female body, in Strephon and Chloe, The Lady's Dressing-Room, A Beautiful Young Nymph Going to Bed, Cassinus and Peter, etc., there is something deeply and perplexingly wrong with the body. In this connection it is well worth noting that the utopian area of stasis, harmony and "at-homeness" in The Joke is Lucie, whose existence is as much divorced from sexuality and the body as it is from folklore, religion and Communism. In his preface to the 1982 edition of The Joke, Kundera asserts that the book is "a love story" and "a melancholy duet of the schism between body and soul" (J, p. xi); his satire is as much a joyous satire of the body as a melancholy one on the body as a tragicomic absurdity that makes constant mockery of our uniquely human predicament while, as a forever implacable member of our dualism of body and soul, is very much an essential part of the same predicament.

It is a melancholy satire on the body in a number of different ways. One important, though local satirical target for Kundera is the attitude that refuses to admit that there can be something wrong with the body and treats body and sexuality in a facile and sanitized way. In Kundera's 1980 novel, The Book of Laughter and Forgetting this takes the form of a satire on liberated and uninhibited "West-European" attitudes to body, sex and nudity.[15] Jan, one of the characters in that matrix of enigmatic stories the novel is composed of, is an émigré Czech and therefore the representative of a richly sceptical and fatalistic "East-European" sense of life, contemplates the spectacle of a nudist beach and he has a sudden vision. He is

> overwhelmed by a strange feeling of affliction, and from the haze of that affliction came an even stranger thought: that the Jews filed into Hitler's gas chambers naked and en masse. He couldn't quite understand why that image kept coming back to him or what it was trying to tell him. Perhaps that the Jews had also been on the other side of the border and that nudity is the uniform of the other side. That nudity is a shroud. (BLF, p. 226)

Body, then, can be beyond the border, where the first kind of laughter in this book about laughter, the one that is the symptom of sudden insight into the utter meaninglessness and contingency of life and universe, turns body, sexuality and nakedness into the obscenity of meaningless death, into a shroud that conceals some frightening truth about

life as it covers the face of the dead. This is a possibility the false carnival of sexual liberation cannot even contemplate; it uses the body as just another myth of false consolation, it turns this agent of subversion into a system that itself needs subverting in Kundera's "melancholy duet about the schism between body and soul".

There is a similar shamelessly "natural" attitude to the body and to its uses and functions embodied in the figure of Tereza's mother in The Unbearable Lightness of Being, Kundera's next novel after The Book of Laughter and Forgetting. She is totally uninhibited about being naked, farting, urinating and defecating in public, and subjects her daughter to a relentless barrage of sneers whenever she detects unease, embarrassment and shame in Tereza's reactions to her behaviour. Years later, this experience still worries Tereza: her mother's openness in matters of the body stays with her as a traumatic memory as the only was she can remember her early life with Mother is that it was a kind of concentration-camp existence. She has a recurring dream about all this: it is a dream of naked women marching around the pool and being shot into the water one by one (UlofB, pp. 45-46; p. 61).

Body and nakedness as helplessness,powerlessness, exposure and death; - all this finds its counterpart in Tomas, Tereza's husband. He is another version of Kundera's womanizers, he is in constant search of the female body, driven by a form of peculiarly intellectual compulsion, which Kundera explains in one of his usual discursive passages about his characters. He interprets Tomas's erotic compulsion as metaphorical of Tomas's profession as a surgeon. seduction for Tomsis surgery, the sexual act an operation, sex the opening up, the dissecting of the body of another human being. It is some madly destructive desire to know, to penetrate appearances and see the true essence of things. To see, in short, the woman flayed and to register howmuch for the worse her person is altered by flaying. (ULofB, pp. 198-200)

And there is the final, frightening possibility when body and soul meet on the other side of the border that separates meaning and meaninglessness, and where their melancholy duet ends on a note of unmitigated despair. This possibility is presented, in a haunting image of rare satirical force, in the last, closing passage of The book of Laughter and Forgetting, where both body and soul - the source of carnivalesque liberation and the focus of all the higher aspirations of humanity - are irretrievably beyond that border, in a realm of total absurdity and final

meaninglessness. We are on the nudist beach, with the émigré Jan and his local, West-European friends. As they are having a good time physically, they extol the virtues of liberation, arcadian innocence and nudity. In the course of this conversation

> a man with an extraordinary paunch began developing the theory that Western civilization was on its way out and we would soon be freed once and for all from the bonds of Judeo-Christian thought - statements Jan had heard ten, twenty, thirty, a hundred, five hundred, a thousand times before - and for the time being those few feet of beach felt like a university auditorium. On and on the man talked. The others listened with interest, their naked genitals staring dully, sadly, listlessly at the yellow sand. (BLF, p. 228)

This, for an ending, compares rather well with the last image of Gulliver's Fourth Voyage: body and soul, irreconcilable adversaries in the human predicament, are finally joined in universal Nothingness.

There is also another aspect of this satire on the body where the implications are even more closely Swiftian: body seen under the aspect of Nothingness inevitably turns out to be some version of Swift's excremental vision as was expounded by Norman O. Brown in that brilliant, mad chapter of his Life Against Death in 1959.[16] In writing The Joke, Kundera raised the spectre of scatology in the scene of Helena in the outhouse of the District Council offices, but it was only after a rather long time that, apart from a few sporadic hints in his other novels, he took up the theme of scatology in any substantial way in The Unbearable Lightness of Being.

The theme is addressed in what is, in effect, a mock essay, a paradoxically and parodistically philosophical tract, strangely close to the grand eighteenth century manner of this kind of thing, as exemplified in, say, "The Mechanical Operation of the Spirit". This is the first five sections of "The Grand March", Part Six of the novel. It is a mock metaphysics or mock theology of excrement that substantiates its thesis - that "shit is a more onerous theological problem than is evil" (ULofB, p. 246) - with various arguments and a number of illustrative anecdotes and fables. The latter include the story of the death of Stalin's son by suicide in a German POW camp. As it appears, the son of the great dictator was somewhat slovenly in his sanitary habits and, as he was billeted with British army officers in the camp, he had to put up with constant admonishments from his Allied fellow-prisoners as to the correct and gentlemanly use of the latrines. One day Yakov, as this was the name of the young Red Army

lieutenant, just could not stand it any longer and hurled his body against the electric wire fence of the lager. Kundera contemplates this strange episode in the excremental history of mankind and, in the paradoxical topsyturvydom of the mock tract, declares excrement, normally the symbolic substance of meaninglessness, the one and only meaning it is worth living, and dying, for:

> Stalin's son laid down his life for shit. But a death for shit is not a senseless death. The Germans who sacrificed their lives to expand their country's territory to the east, the Russians who died to extend their country's power to the west - yes, they died for something idiotic, and their deaths have no meaning or general validity. Amid the general idiocy of the war, the death of Stalin's son stands out as the sole metaphysical death. (ULofB, p. 245)

And this comes, needless to say, in a novel the author of which failed to mention Jonathan Swift among his eighteenth-century literary forebears in an interview that preceded the publication of The Unbearable Lightness of Being by a mere four years' time: and, what is more, in a novel the closing section of which focuses on Karenin, a dog whose life, conduct and death are playfully and ironically upheld as ideally human resolutions of all those existential paradoxes and dichotomies the lives of less ideally human beings are inevitably beset by.

In looking for a tradition that could accommodate Jonathan Swift and Milan Kundera, the last few instances I commented on seem to be more and more Swiftian in the strict technical sense as well. As a last probe, I will consider now the question whether these technical similarities of tone, procedure and device are too accidental and sporadic to put any weight on them or are systematic enough to warrant us to speak of a shared formal and technical traditiion of satire as well.

Again, The Joke can serve as a good starting point. It is, with its skilfully streamlined features such as flashbacks into the characters' past, some monologue interior and a carefully executed point-of-view technique, your moderately ambitious mid-century novel, observing the usual decorum in consistency of character, psychological verisimilitude and the accuracy of circumstantial detail.

On the other hand, this properly novelistic code is occasionally switched to the other, non-novelistic one, to the code Sacks identified as operative in such subgenres among longer fictional forms as "satires" and "apologues". A very interesting case of this code-switching, when the

non-novelistic code is closely Swiftian in character is the narrative strategy employed in describing the scene Ludvik witnesses in the building of the Municipal Council. It is a public ceremony, "the welcoming of new citizens to life", as the official conducting the ceremony later explains to Ludvik (J, pp. 144-150)

What happens in terms of narrative technique is that Ludvik, in a matter-of-fact interior monologue, relays his impressions of this thoroughly de-christianized and ideologically bowdlerized ceremony of baptism, for some time a state-approved and publicly encouraged practice everywhere behind the Iron Curtain, in the voice and manner of somebody who is totally unfamiliar with what he is witnessing and is in the dark as to what this whole incomprehensible mumbo jumbo is supposed to mean; all he does is recording what he sees and hears while he never interprets whatever he sees or hears for us.

Now this is, of course, code-switching, the temporary replacement of the novelistic code with the satirical one. Ludvik, living in the time and the place he does, must be assumed to be familiar with the ritual and reasonably cognizant of its "point", even if he rejects, as he does reject, this point as false and manipulative.Therefore, his total incomprehension of the scene is out of character (that is, it violates those assumptions we normally make about consistency in a personality Gestalt when we read fiction in the novelistic code), while the same incomprehension is wholly effective as a satirical device where, in the temporarily assumed new code, standards of novelistic consistency do not apply.

All this is of course very much like the satirical device commonly called "Lemuel Gulliver", even in the specific point it is called on to make. Judged by novelistic standards of consistency concerning character, Gulliver, who is intelligent enough to navigate ship safely across immense distances, cannot possibly not realize that the whole business of those high and low heels he is witnessing is a piece of symbolism, the admittedly unusual ritualistic husk of what is in substance the same political power game he is perfectly familiar with in his native England. Considered as a satirical device, however, Gulliver's whole function consists in the making of precisely this point by his incomprehension: politics is an empty ritualistic husk without any rationally conceivable substantive core. (This is Ludvik's point, too; as he expresses it later to the presiding official, who turns out to have been a schoolmate of his, there might be "a more effective way of weaning people away from religious

ceremonies, namely, giving them the option to reject all ceremony". (J, p. 149)

This code-switching is still rather infrequent and strictly occasional in the early Kundera; intellectual satire and philosophical irony is still largely a matter of content and tenor than that of form and technique. Later, however, instances of this switching and mixing codes become more and more numerous. His subsequent works, including Life is Elsewhere, this satirical novel on the modern myth of poetry in the Stalinist culture of Eastern Europe,[17] contain an evergrowing number of fictional devices and narrative strategies which one is less and less prepared to associate with the code of the mainstream European novel. What the criticism of Modernist or Postmodernist fiction pinpoints as the metafictional and self-reflexive aspect of much contemporary fiction and what the literary historian happily recognizes in its eighteenth-century prefigurations in the work of Swift. Fielding and Sterne becomes more and more dominant in Kundera's fictional technique.

This culminats in The Book of Laughter and Forgetting, Kundera's technically most ambitious and most conspicuously unorthodox novel to date. Here, in this"novel of variations",[18] writing is reflexively treated all throughout, and this is done to the accompaniment of a tune of resignation and scepticism which, while the book retains a quality of playfulness and lightness, question the very enterprise of writing Kundera is engaged in. The same sensuous pleasure in, and intellectual mistrust of, narrative combine into the structural idea of the book: the novel, which Kundera significantly calls a "book", is constituted of a number of wildly unpredictable narrative starts and re-starts where potentially novelistic narratives begin only to eschew completion and end up as curiously enigmatic fables, in most cases totally unconnected with one another. (These include the stories of Mirek, of Karel and the two women, of the author, first with the girl code named R., then with his father, and of Jan and Edwige.) Considered in raditional novelistic terms, some of these thwarted fables are deliberately and artfully misplaced or misproportioned; for instance, Tamina's story, which Kundera considers the central one in the novel, ends well before the ending of the book. They are also extremely heterogeneous in material as some of them are properly fictional while others include bits of autobiography, discursive reflection on various philosophical issues and straightforward political comment on postwar Czechoslovak

history, on the 1968 Prague Spring and on its subsequent repression orchestrated by Party chief and President Gustav Husak.

In all this I am tempted to discover the final proof for a shared tradition in the formal and technical sense as well. The wilful convolutions, the misplacements and misproportions, the false starts and abrupt incompletions of The Book of Laughter and Forgetting recall Jonathan Swift's artfully disorderly ragbag, A Tale of a Tub. Indeed, Kundera's book seems to mirror, in some obverse fashion, Swifts's work at it appears in the reading offered by advocates of the Hack theory: if A Tale is a satire on a certain kind of author and a certain kind of book, Kundera's novel is a similarly satirical, though somewhat more elegiac, meditation on Author, Writing and Book in the most general fashion.

If this analogy is granted, Milan Kundera, mock philosopher of illusion, literary trickster among rarefied ideas, political subversionist and satirist of the body, will make Jonathan Swift our contemporary in as yet another, and very apt, sense of this otherwise much abused term.

Notes

Works by Milan Kundera referred to in this paper:

The Joke (Original edition in Czech: Žert, Československý Spisovatel, 1967) Translated by Michael Henry Heim. Harper and Row, Publishers, Inc., 1982, Penguin Books, Viking Penguin Inc., New York, (1983), 1987.

Life is Elsewhere (Original title: Život je jinde. Completed in 1969. First published in France by Éditions Gallimard, Paris, 1973). Translated by Peter Kussi, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1974, Viking Penguin, New York, 1986.

The Book of Laughter and Forgetting (Original title: Kniha smíchu a zapomnění. First published in France under the title Le Livre du Rire et de l'Oubli by Éditions Gallimard, Paris, 1979). Translated by Michael Henry Heim. Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1980, Penguin Books Ltd., Harmondsworth, (1981), 1986.

"Afterword: A Talk with the Author" by Philip Roth, The New York Times Book Reivew, November 30, 1980. Reprinted in Milan Kundera, The Book of Laughter and Forgetting, 1986, pp. 229-237.

The Unbearable Lightness of Being (Original title: Nesnesitelná lehkost byti). Translated by Michael Henry Heim. Harper and Row, Publishers, Inc., New York, 1984, Perennial Library Edition, 1987.

Abbreviations: J - The Joke; ULofB - The Unbearable Lightness of Being; BLF - The Book of Laughter and Forgetting

[1] See W.M. Thackeray, English Humorists of the Eighteenth Century (1851), Works, Vol. 10, 1888, p. 406.

[2]For Kafka, see (among countless others) Ernst Fischer's paper read at the Prague Kafka Conference or R.M. Adams's "Swift and Kafka" in his Strains of Discord, Cornell University Press, 1958, pp. 146-168; for Joyce, Hugh Kenner, The Stoic Comedians, W.H. Allen, 1964, pp. 37-42; for Conrad, Yeats, Stevens, Ionesco and Laing, C.J. Rawson, Gulliver and the Gentle Reader, Routledge and Kegan Paul, pp. 60-152.

[3]Orwell, "Politics vs Literature: An Examination of Gulliver's Travels" (1946), The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell, (1968), Penguin Books, Harmondsworth, 1970, Vol. 4, pp. 241-261.

[4]See, for instance, Michael Foot's "Introduction" to Gulliver's Travels, Penguin Books, Harmondsworth, (1967), 1970, p. 29.

[5]Sacks, Sheldon: Fiction and the Shape of Belief, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1964, especially Chapter 1 ("Toward a Grammar of the Types of Fiction"), pp. 1-69; see also Sheldon Sacks, "Golden Birds and Dying Generations", Comparative Literary Studies 6 (September 1969), pp. 276 ff.

[6]Northrop Frye's "Menippean satire" or "anatomy" as the fourth of his major fictional types beside "novel", "romance" and "confession" was, of course, a similar attempt of useful distinction; it was also generalized as a formal category and made to account for later, Modernist works, for instance, for certain aspects of James Joyce's Ulysses. See N. Frye, Anatomy of Criticism,

[7]For instance, Robert Coover, representative of Postmodernist "fabulation" in contemporary American fiction, explained the significance of certain archaic narrative forms that predate the novel for his and his contemporaries' attempts to transcend the European fictional tradition of the middle-class novel and its formal realism. See my '"Cutting New Ground:" an Interview with Robert Coover', in Americana and Hungarica, edited by Charlotte Kretzoi, Department of English, L. Eötvös University, Budapest, 1989, pp. 133-143.

[8]Kacziány, Géza: Swift Jonathan és kora, Budapest, 1901.

[9]For the more consistently carnivalesque and "Rabelaisian" variant we have, in earlier twentieth-century Czech fiction, Hašek, the author of The Good Solider Švejk, and, among contemporaries, Bohumil Hrabal, some of whose stories are available in English translation in Closely Watched Trains (in the "Writers from the Other Europe" series of Penguin Books).

[10]The quotation is from "Afterword: A Talk with the Author" by Philip Roth in Milan Kundera, The Book of Laughter and Forgetting, p. 231. (The interview first appeared in The New York Times Book Review, November 30, 1980).

[11]Kundera, Milan: THe Joke (Harper and Row, New York, 1982), Viking Penguin, New York, (1983), 1987. The Czech original appeared in 1967. Page references to the novel are included in the text, with the title of the novel abbreviated as J.

[12]Cf. the relevant loci of "A Digression on Madness" in A Tale of a Tub:

> ... in most corporeal beings, which have fallen under my cognizance, the outside hath been infinitely preferable to the in: where of I have been farther convinced from some late experiments. Last week I saw a woman flay'd, and you will hardly believe how much it altered her person for the worse.
>
> ... a man truly wise, creams of Nature, leaving the sower and the dregs for Philosophy and Reason to lap up. This is the sublime and refined point of felicity, called the possession of being well deceived; the serene peaceful state of being a fool among knaves.

[13]See his recent book, Jan Kott, The Bottom Translation: Marlowe and Shakespeare and the carnival tradition, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1987.

[14]Kundera, Milan: The Unbearable Lightness of Being. Abbreviated hence as ULB.

[15]Kundera, Milan: The Book of Laughter and Forgetting. Abbreviated hence as BL of F.

[16]Brown, Norman O.: The Excremental Vision. In: Life against Death: the psychoanalytical meaning of history, (Kegan Paul, London, 1959), Sphere Books, London, 1970, pp. 163-181.

[17]Kundera, Milan: Life is Elsewhere. Abbreviated hence as L is E.

[18]See "Afterword: A Talk with the Author" by Philip Roth, The New York Times Book Review, November 30, 1980; included, under the same title, in The Book of Laughter and Forgetting (Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1980), Penguin Books, Harmondsworth, (1981), 1986, pp. 229-237.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 397-421 (1991)

NOTES AND COMMENTS

PÉTER BOD, FAUSTUS VERANCSICS VIVES Y HUNGRÍA[1]

Maria Kakucska

Berlin

Vives y Mohács. Primeros húngaros que le conocieron

Como un aporte al conocimiento de las repercusiones que tuvo en Europa la catástrofe de Mohács bien puede servir la obra de Vives escrita en Brujas y aparecida con sorprendente presura nada menos que en octubre de 1526: "De Europae dissidiis et bello turcico". A la sazón Vives echó mano de la pluma en interés de la hungaridad, desamparada ante la carencia de la unidad europea y a consecuencia de las constantes guerras, y en la esperanza de una eventual acción conjunta. Su mensaje lo pone en boca de seis figuras[2] históricas y mitológicas, quienes testimonian con tristeza la hostilidad que cunde por doquier: los italianos aborrecen a los transalpinos tildándolos de bárbaros; el francés escupe al oír un nombre inglés; a los ingleses no les gustan tanto que digamos los escoceses ni franceses; españoles y franceses andan ahora mismo metidos en conflictos. Es natural, entonces, que mientras los cristianos arremeten el uno contra el otro, el enemigo común, el turco, sigue expandiéndose a su gusto. Vives expone los acontecimientos con lujo de detalles: los combates librados por Nápoles; las relaciones franco-españolas, empeoradas aun más con el arribo al trono de Francisco I y Carlos V; las intrigas por la elección del emperador en 1519, los sobornos que recuerdan mejor a operativos comerciales que no a una competencia por el imperio. El triunfo de Carlos deteriora más todavía la situación ya en sí desequilibrada: apenas si llega a ver su nuevo imperio, en España estalla una sublevación contra él;[3] su rival, el rey de Francia, por supuesto que aprovechará de la difícil situación: ataca Navarra. El turco no permence cruzado de brazos ante la rivalización entre ambos cristianos: ocupa Rodas y Belgrado, la puerta hacia Hungría y la cristiandad.[4] Ni siquiera estas pérdidas mueven a la reconciliación dejando de lado los conflictos entre europeos. Así, sacando partido del persistente caos, el turco no se vio impedido por nadie: "... traspasó el Danubio, penetró con su enorme ejército en Hungría y en batalla terrestre

Akadémiai Kiadó, Budapest

aniquiló a los nuestros dejando no poca mortandad, entre ellos, a su joven rey; el resto de bohemios y germanos defendieron encarnizadamente las provincias ocupadas al inicio de la brega, pero la descomunal fuerza numéricamente superior del enemigo los barrió; y no pocos de los huidizos - que abriéndose paso entre las filas debilitaron a los nuestros - fueron descuartizados al filo del yatagán turco. Luego los turcos irrumpieron en Hungría saqueando y envolviendo las ciudades en sangre y fuego, dispersando el ganado, matando y aniquilándolo todo a su paso. Son muchos los horrores y monstruosidades por ellos cometidas. Mientras tanto, entre los imperiales y confederados se libra batalla a muerte por la posesión de Milán..."[5] Vives constata entristecido que "los príncipes cristianos carecen de causa suficiente para firmar la paz con los enemigos de la religión y de Cristo: prefieren ver sus dominios antes bajo el yugo turco que bajo el imperio cristiano; toleran mejor la conquista turca que la cualquier otro cristiano. Empero entre los cristianos siempre puede encontrarse una ley, acuerdos, amigos comunes, posibilidad de arreglo previa solicitud. Constituiría un consuelo si consideraran importante no el hecho de que de quién se trate, sino el hecho de que el triunfador sea cristiano". Vives no escribe en tono comprensivo sobre los dos rivales: "Si los dos jóvenes (Carlos V y Francisco I) se contentaran con los dominios que poseen, si vivieren en amistad y concordia, o si por lo menos no lucharen uno contra otro, no creo que el tercero (Enrique VIII) fuese impedimento para que la concordia sea perenne. Buen ejemplo de ello es cómo a pesar de mediar entre ellos tanto mar y tierra, envió ayuda - verdad que un poco tarde - a Hungría con un emisario. Hizo lo que podía hacer, y estando en el punto más alejado de la masacre, en una isla separada del mundo, pensó en todo lo que cumplya un papel en esta guerra que se libraba en una región lejana pero, después de todo, en los dominios de un príncipe cristiano; luchó contra el turco."[6] Vives concluye el diálogo con un llamado a firmar la paz: "No esperen (los cristianos) que el turco cese o se contente con lo conseguido, ni que deje de valerse de la posibilidad que la facilita la discordia entre los cristianos. (El turco) se ha retirado por cierto de Hungría, pero con su retorno a la primavera siguiente amenaza a esos pueblos y tierras. De modo que aúnanse en paz cuanto antes; consulten francamente sobre el interés común: aun no abandonen complacidos la lucha: el triunfador que se cruza de brazos será devorado, derrotado y aplastado por el enemigo común en posesión de fuerzas renovadas y frescas. Pero no hay que temer de tales cosas si entre los cristianos predomina una concordia

firme y sólida: sin ella no podemos mantenernos ni invencibles ni salvos." Vives vivió en Inglaterra desde noviembre de 1523 como huésped de Enrique VIII y se mantuvo largo tiempo en la corte como consejero de la reina. Así pudo enterarse fácilmente de la ayuda pecuniaria. Su estancia en Inglaterra la interrumpía a menudo con sus visitas a Brujas; por ejemplo, de mayo de 1526 a abril de 1527 estuvo por Paises Bajos. Pernoctó también en la corte de Margarita de Austria en Malinas, donde oiría la noticia de la catástrofe de Mohács. La espantosa noticia llegó allá pronto puesto que el embajador inglés Sir John Wallop ya en su carta del 17 de setiembre de 1526 daba cuenta del terrible suceso.[8] El rey húngaro Luis II había escrito el 25 de marzo de 1526 una desesperada carta pidiendo auxilio, la que remitiría tanto a Enrique VIII como al infante Fernando.[9] En su carta al Pontífice del 16 de mayo, el monarca inglés lamenta que por la distancia y por las discordias entre cristianos no puede ayudar al rey húngaro.[10] Luis II destinó su última carta, 21 de junio de 1526, a Enrique VIII: "... El propio emperador turco se encuentra ya a sólo tres o cuatro días de Belgrado, viene contra nosotros y contra nuestro reino con toda su potencia, con la cual nosotros, como ya se habrá enterado antes Vuestra Excelencia de nuestras carta y del embajador, no podemos competir con nuestras tan mermadas fuerzas. Todas nuestras esperanzas quedan depositadas en el socorro de Vuestra Majestad y de otros príncipes cristianos, pero principalmente en el auxilio de Vuestra Señoría. Si no llega lo más pronto posible nos vencerán a nosotros y a nuestro reino. Rogamos y pedimos a Vuestra Majestad, por el Dios inmortal y por la comunidad cristiana, se sirva acudir en la forma que pueda y a la brevedad posible en el auxilio de nosotros que nos encontramos ante peligro tan grande. Puesto que en vano nos brindarán ayuda una vez que el enemigo haya penetrado en el interior de nuestro reino..."[11] Enrique VIII envió finalmente el socorro, del que informa John Taylor en su carta del 27 de junio de 1526 dirigida al obispo Wolsey.[12] Sin embargo, el socorro llegaría tarde.[13] De la derrota de Mohács se enteró carlos V en noviembre de ese año estando en Granada. Ese mismo mes se runió el Consejo de Estado para contemplar la funesta desgracia que había postrado a Hungría, y fue así que decidieron también el envío de 100 mil ducados al infante Fernando.[14] Para manifestar su profundo pesar convocó a las Cortes en enero de 1527. El escrito allí leído - el 14 de febrero - no pasó de ser una defensa del emperador, una intentona de explicar el auxilio no concedido, mas no una evaluación de las consecuencias de los graves sucesos húngaros. El énfasis se pone en

las infamias de Francisco I, el único turco para él existente, y no en el análisis de los perjuicios ocasionados por el verdadero turco: "... el rey de Francia había tenido para mover guerra contra él, pensando ocuparle sus tierras por la discordia que a la sazón en estos reinos había, para que conociesen cómo su Majestad ninguna culpa tenía en los males que la cristiandad padecía... Al fin los húngaros fueron desbarratados, y su rey como buen príncipe muerto, y los turcos, siguiendo la victoria, tomaron casi toda la tierra hasta la ciudad de Buda, que es la principal de aquel reino, la cual sin ninguna resistencia se rindió y de allí corrieron toda la tierra hasta entrar en Austria; pero como el invierno comenzase y en aquella tierra no se sufría en aquel tiempo guerrear, destruida y asolada la dicha ciudad de Buda, excepto el palacio real, el cual hizo reservar para su aposento, y muertos todos los hombres y mujeres que en ella se hallaron de trece años arriba y los niños llevados cautivos a Constantinopla a los hacer renegar la fe de Jesucristo, quemada toda la tierra por donde entraron, bastando solamente y fortificando lo que mejor le pareció poderse defender, después de tantos templos, donde Dios nuestro Señor solía ser honrado, tan torpemente ensuciados y profanados..."[15] De la profundidad de dolor de Carlos V ya dudaba también Johannes Dantiscus, por entonces embajador de Polonia en España. En su informe de mayo de 1527 le escribe a su rey así: "... la misa de honras por el desaparecido rey húngaro muerto en Mohács fue celebrada el diez de febrero, y a ésa no invitaron ni a él ni a otros embajadores. Fue más bien una fiesta de júbilo y no una misa de réquiem. Por todas partes se oye decir que el emperador y su hermano han accedido a dos nuevos países."[16] Es improbable que exagerara el embajador polaco. En efecto, el emperador mostró poquísimo interés por la amenaza turca que se cernía sobre Hungría, pues incluso en su carta del 14 de junio de 1526 aconsejaba también a Hugo de Moncada, embajador que se encontraba en la corte pontifical, de la siguiente manera: "... Si Su Santidad hablara a Vuestras Mercedes sobre la invasión turca de Hungría, entonces decidle que la verdadera ayuda sería si Su Santidad se preparara para una alianza con nosotros y autorizara las cruzadas que ya con tanta súplica hemos pedido. Sin embargo, Su Santidad hasta hoy ha venido postergando una solución que está en sus manos. Viendo los sucesos de Francia, la peligrosa situación de Italia, depositamos cada vez más nuestra esperanza en el acuerdo firmado por ti con Su Santidad, conforme al cual actuaremos frente al turco con nuestra propia persona, con nuestros bienes, con nuestro reino y a la vez con todo lo que nos ha otorgado Dios."[17] Res-

puesta concedida a su hermano menor Fernando con respecto a su informe sobre los sucesos de Mohács: "... contra el turco ... donde sea factible, hay que firmar un alto el fuego."[16] El socorro prometido no pasó de una promesa. Con razón pudo escribir Luis II sobre la batalla de Mohács como habiéndose sentido "de todos abandonado".[19] El interés de Vives por los hechos húngaros no se detiene en la pérdida de la batalla. En sus cartas aparece como tema recurrente la vida de Hungría. El 31 de diciembre de 1526 le escribe a su amigo Craneval: "Acabo de publicar un librito sobre "La turbulencia europea"[1] ... La obra la dedico a los tiempos actuales... Hay también otro mal que tortura al enfermo cuerpo: los húngaros han elegido rey al voivoda; allí está la guerra entre él y Fernando."[20] Pero Vives sabe no solamente de los acontecimientos de la época. En "De disciplinis",[21] su gran obra panorámica, lo vemos enterado de los sucesos coetáneos del rey Matías. En la parte dedicada al descuido de las ciencias jurídicas, su obra acota cómo los juristas extranjeros llegados al país en tiempos del matrimonio del rey Matías con Beatriz provocaron enorme confusión por desconocer ellos los usos jurídicos húngaros. Para acabar con el entrevero el rey los envió de regreso y estableció las antiguas usanzas legislativas.[22] Miklós Oláh,[23] supuesto informante de Vives, llegó a los Países Bajos en la primavera de 1531, de modo que no es probable que los datos de él recibidos pudieran incluirse en la obra de Vives escrita ese mismo año. No puede descartarse el hecho de que se conocieron: ambos se movían en el mismo círculo, y fueron también numerososlos conocidos comunes. Miklós Oláh mantuvo asimismo correspondencia con Mark Laurin, John Colet y, fuera de ellos, hubo estrecha relación entre él y Francisco Cranevelt, el mejor amigo de Vives. Una prueba muy directa de su contacto es la carta escrita a Miklós Oláh por Rutgerus Rescius, profesor de griego de la Universidad de Lovaina, donde le envía como "anexo" una de las obras de Vives: "...Mitto tibi munusculum chartarum Viuis librum de Ratione dicendi...",[24] la cual a su vez Miklós Oláh remite a Levinus Ammonius, monje cartujo: "... tum quando rediens attulit mihi abs te Vivis libellum de ratione dicendi, sane quam elegantem, una cum duobis aliis libellis, et epistola tua mihi longa gratissima."[25] Es imaginable que quien contara a Vives sobre Matías fuera Maximilianus Transsylvanus,[26] noble de origen húngaro que se encontraba al servicio imperial desde 1513. Transsylvanus era pariente cercano del arzobispo de Esztergom Tamás Bakócz; en 1511 lo vemos en Bruselas preparándose para ir a Inglaterra. Su misión al parecer la cumplía bien, puesto que el emperador Maximiliano lo nombra en 1513 secretario privado de su nieto, el

futuro Carlos V. En 1519 es ya miembro del gran consejo imperial, consejero ministerial. Ese mismo año toma por esposa a la hija del armador Cristóbal Haro, a Francisca. Los Haro dieron el barco para la expedición de Magallanes. Seis semanas después del retorno de Magallanes, Tanssylvanus informa ya sobre el viaje a Mathias Lang, arzobispo de Salzburgo - conocido de Miklós Oláh y cliente de los Fugger.[27] De que se conocieran Vives y Transsylvanus existe también una prueba solamente indirecta: según una afrimación de Diego Gracián, español que mantenía correspondencia con Erasmo, durante sus estudios de Lovaina vivía en la casa de Vives. Terminados sus estudios, Gracián se puso al servicio de Maximilanus Transsylvanus.[28]

Entre los primeros lectores húngaros de Juan Luis figura János Zsámboky, en cuya biblioteca junto a las "Obras completas de Vives" encontramos también la "Aristotelis opera latina cum sensura de Joan(nis) Ludouici Vives".[29] Zakariás Mossóczi, destacada personalidad de la historia jurídica húngara, János Dernschwam, encargado de los Fugger en Hungría, Johann Hensel, asistente de profesor de Casovia (Koshice), György Himmelreich, abad gobernador de Pannonhalma, tuvieron todos ellos en su poder uno que otro trabajo de Vives.[30] En el catálogo de la Biblioteca Rákoczi[31] aparece la "Colloquia lectiora ex colloquis Ludovici Vivis, scriptis Erasmi Roterodami et Prymnamatum valutrinibus Jacobi Pontani. Francoforti, 1606".

De la primera traducción húngara de Vives nos advierte Albert Szenci Molnár en la recomendación de su "Breviario":[32] "Los libros escritos por Johannes Ludovicus Vives De Officio mariti y sobre la enseñanza de la hembra cristiana... los cuales por su utilidad son traducidos a muchas lenguas; al húngaro lo tradujo el predicador István Patai, mas no sé si lo haya hecho imprimir o no." De la aparición de la traducción no se sabe nada seguro. Albert Szenci Molnár pudo conocer en Heilderberg los trabajos de Vives, dado que allí su "Exercitatio"[33] era materia de enseñanza. El propio Szenci también consideraba importante la educación de la mujer, lo que con la difusión del protestantismo y del puritanismo se convierte en problema en Hungría. En tiempos del principado de Gábor Bethlen "inundan" el extranjero los jóvenes húngaros ansiosos de aprender, quienes en el curso de sus estudios descubren consternados el atraso de su país y ven la posibilidad de desarrollo en el cultivo de las ciencias y en la propagación de la cultura. Los que retornan a Hungría con nuevas concepciones ven la utilidad de la educación también en la enseñanza de las mujeres. "La labor del cultivo lingüístico" y los diccionarios de Albert Szenci

Molnár fomentaron también el mismo fin. En la recomendación de su "Breviario" se manifiesta sobre Vives así: "Yo aquí escribo sólo en lengua latina algunas palabras del primer libro citado (De officio mariti y la Institutione feminae christianae) del sabio Vives, quien cien años atrás fue preceptor del emperador Carlos V, de manera que nadie me acuse de pretender adular a las señoras: "Después de todo, ¿qué locura es ésa de pensar que alguien por la ignorancia de las cosas buenas se haga mejor? Porque si no es útil leer las cosas buenas, no ayudarán ni el verlas ni el oírlas: es que no son las fórmulas de la ciencia de las cuales se discute, sino de los pensamientos que yacen en las ciencias y a los que ellas confirman. Así que si tu esposa o tu hija va a aprender cómo cuidar, peinar, teñir y dorar al sol sus cabellos, y a zahumar con perfumes sus guantes, y a bordar su ropa, y si sabrá cómo adornarse, y qué palabras la hacen instruida ya sea en la lascivia o en la soberbia, pero si no lee u oye, ¿cómo condenar estas inutilidades, cómo adornará su mente, cómo complacer a Cristo? ¿Así que tu piensas así siendo cristiano como ni siquiera el más tonto gentil? O sea: si se excluye a la mujer de conocer todas las cosas buenas y creemos acaso que tanto más inexperta tanto mejor? Algunos llegaron a esta misma obscuridad de creer mejores incluso a los varones más ignorantes. Porque si la erudición hace daño a la piedad, el aprender hará daño también entre los doctos. Y por esta causa será más útil educarse en el campo que en la ciudad, etc. Pero hablando de las mujeres, como ya empezara, yo he encontrado que ocurre lo contrario, son malos todos los ignorantes y totalmente inexpertos en las ciencias; pero los doctos son de veras piadosos y los verdaderos amantes de la gloria y el decoro. No recuerdo jamás haber visto una mujer docta que fuera impúdica, etc."[34] Para corroborar sus puntos de vista sobre la plegaria menciona también las palabras de Vives: "Un sabio maestro (Vives) escribe sobre la plegaria aprendida de Nuestro Señor: Possumus quidem aliis verbis orare, ut psalmis et hymnis, sed quicquid recte dixerimus, hinc ceu rivulus e fonte dimanabit. Sermonem quidem usurpabimus alium, sensus vero ac mens idem erit prorsum. Es decir: podemos orar por cierto tiempo también con otros verbos igual que con los salmos y glorias, pero lo que digamos de verdad procede de aquí cual torrente del manantial. Nos valemos también de otras hablas, aunque es una la meta y el sentido. Empero no hay nada en la verdadera plegaria cristiana que no mire algún versículo de las oraciones aprendidas del Señor por más que se formule en una lengua ampulosa a partir de la Santa Biblia o de escritos fervorosos de otros hombres santos.

Cristo, Nuestro Señor, no prohíbe la oración prolongada al prohibir la hipócrita palabrería."[35] Szenci cita a Vives literalmente aquí un escrito poco conocido, el "Commentarius in orationem dominicam", pero son errados los conocimientos sobre su persona. Vives jamás fue profesor de Carlos V. Verdad que en reconocimiento a su obra recibió de él 150 ducados, pero de enseñarle, no le enseñó. Se plantea la posibilidad de que enseñara al infante Fernando, quien pasó a los Países Bajos en 1519, ya que la tarea inicialmente destinada a Erasmo, el sabio holandés no la aceptó. Fue vana la recomendación de Erasmo; Vives no recibió el cargo. Probablemente Szenci lo confunda con Adriano de Utrecht, quien antes de ser elegido papa había sido vicerrector de la Universidad de Lovaina y preceptor del Emperador. Szenci se enteraría quizá de oídas sobre la vida de Vives, éste conocía personalmente a las notabilidades de la corte principesca, a Adriano de Utrecht, a los dos Guillermos de Croy. Uno de los Croy, senor de Chièvres, fue hombre de confianza del Emperador, y ostentó los cargos de gobernador y chambelán. Ya en tiempos del emperador Maximiliano se convirtió en miembro de la Orden del Toisón de Oro. El otro Guillermo de Croy - cuñado del primero - sí que fue discípulo de Vives. En 1521 cayó tan desafortunadamente del caballo que perdió la vida. Llegó a ser arzobispo de Toledo a muy temprana edad, lo que provocó aguda protesta en España, ya que el Emperador le había concedido esta elevada dignidad eclesiástica sin consultarlo con las Cortes - la asamblea nacional. Cabe decir que la familia Croy se considera a sí misma como de origen húngaro y remontan su árbol genealógico hasta la dinastía de los Árpád;[36] pero de ésto no podía saber Szenci.

Albert Molnár recomienda al lector su diccionario aparecido en 1604 añadiendo después del prefacio una cita de Vives e indicando la fuente exacta: "De tradendis disciplinis. Libri tres." Tal fuente no es exacta; Disciplinis consta de dos partes repartidas en libros. Así que la fuente de nuestra cita es como sigue: I Parte, Libro III, f. 475 (en Opera).

Texto de Szenci:	Texto de Vives:
El diccionario de lengua latina comprende a todos los reconocidos autores de lengua latina, pero ninguno es lo bastante completo y preciso. Este ha de ser de dos clases: uno, únicamente la enumeración de las palabras agregando explicaciones breves, y	No todo reconocido autor de latín es idóneo como gramático: puesto que discurren sobre todas las clases de cosas y ciencias que no interesan ni al aprendiz ni al profesor de lengua, puesto que al profesor de una (ciencia) no debe enterrarse con el conocimiento de

ótro más copioso, interpolando citas de autores, cuyo resultado será no sólo que el lector se sienta más seguro y que la exposición le tranquilice, sino más bien sabrá qué y cómo utilizar lo que sin ejemplo tal vez le quedare escondido. En el caso de cualquier lengua local es útil darles a los jóvenes diccionario doble: uno donde las palabras latinas se reproducen en palabras de la lengua local, y ótro donde a la inversa, las de la lengua local con las latinas, lo que en nuestra lengua (el español) ha hecho Antonio Nebrija.[37]

todas las artes (ciencias). Quienes de veras se entregan a estas ciencias, los conocedores de la gramática, registran y escogen lo que convenga al análisis de la ciencia. De todo ésto se compone el diccionario de lengua latina, pero ninguno es lo bastante completo y preciso. Y de éstos existen dos clases: uno es sólo la enumeración de las palabras agregando explicaciones breves; el ótro, más copioso, debe interpolar citas de los autores, el cual hará no sólo que se sienta seguro el lector, y que la descripción (cita) le tranquilice, sino que sabrá qué y de qué manera pueda utilizarse, y lo que tal vez sin ejemplo le quedaría escondido. Debe darse a los estudiantes en cualquier lengua vulgar diccionario doble: uno que pone la palabra latina entre vulgares, y ótro viceversa, la vulgar entre las latínas. Ha hecho así en nuestra lengua (española) Antonio Nebrija, una obra no del todo exacta, más útil para los principiantes que para los avanzados.[38]

Albert Molnár no utilizó una Opera de 1555. Pero si nos fijamos en otros ejemplares, advertiremos que ninguno coincide con el texto de Molnár, sino con el de la Opera:

Disciplinis de 1532	Disciplinis de 1536	Disciplinis de 1551
Qui autores sunt Latinae linguae probi, hi non omnes idonei sunt grammatico: quippe qui de omni rerum ac disciplinarum genere disserunt, quo grammaticae uel studiosus, uel esse professor non aspirat: neque enim cognitione artium omnium professor unius obruendus est. Qui uero in contemplatione eiuscemodi rerum uersantur, ij grammatici illinc annotent, et excerpant, quae ad illius inquisitionem pertineant.	Qui autores sunt Latinae linguae probi, hi non omnes idonei sunt grammatico: quippe qui de omni rerum ac disciplinarum genere disserunt, quo grammaticae uel studiosus, uel esse professor non aspirat: neque enim cognitione artium omnium professor unius obruendus est. Qui uero in contemplatione eiuscemodi rerum uersantur, ij grammatici illinc annotent, et excerpant, quae ad illius inquisitionem pertinant.	Qui authores sunt Latinae linguae probi, hi non omnes idonei sunt grammatico: quippe qui de omni rerum ac disciplinarum genere disserunt, quo grammaticae vel studiosus, vel esse professor non aspirat: neque enim cognitione artium omnium professor unius obruendus est. Qui uero in contemplatione eiuscemodi rerum versantur, in grammatici illhinc(!) annotent, et excerpant, quae ad illius inquisitionem pertinant.

Ex quibus uniuersis confletur dictionarium Latinae linguae, quod nullum est plenum satis et iustum. Istudque sit duplex, alterum enumeratione tantum uocabulorum breui interpretatione adiecta, alterum copiosius dictis autorum intermistis: quod faciet, non solum ut securus sit lector, et expositione acquiescat, uerum ut sciat quoque quemadmodum usurus sit, quod forte eum sine exemplo lateret. Expediet in quaque etiam uulgari lingua geminum pueris tradi, unum quo Latina uerba reddantur uulgaribus, alterum quo uice uersa uulgaria Latinis quod in nostro sermone Antonius Nebrissensis fecit, opus non satis exactum, tyronibus magis quam prouectioribus utile. [38a]

Ex quibus uniuersis confletur dictionarium Latinae linguae, quod nullum est plenum satis et iustom. Istudque sit duplexet alterum enumeratione tantum uocabulorum breui interpretatione adiecta, alterum copiosius dictis autorum intermistis: quod faciet, non solum ut securus sit lector, et expositione acquiescat, uerum et sciat quoque quemadmodum usurus sit, quod forte eum sine exemplo lateret. Expediet quaque etiam uulgari lingua geminum pueris tradi, unum quo Latina uerba reddantur uulgaribus, alterum quo uice uersa uulgaria Latinis: quod in nostro sermone Antonius Nebrissensis fecit, opus non satis exactum, tyronibus magis quam prouectioribus utile. [38b]

Ex quibus uniuersis confletur dictionarium Latinae linguae, quod nullum est plenum satis iustum. Istudque sit duplex, alterum enumeratione tantum vocabulorum, breui interpretatione adiecta, alterum copiosius dictis authorum intermistis: quod faciet, non solum vt securus sit lector, et expositione acquiescat, verum ut sciat quoque quemadmodum usurus sit, quod forte eum sine exemplo lateret. Expediet in quaque etiam vulgari lingua geminum pueris tradi, Vnum quo Latina verba reddantur vulgaribus, alterum quo vice versa vulgaria Latinis: quod in nostro sermone Antonius Nebrissensis fecit, opus non satis exactum, tyronibus magis, quam, prouectioribus utile. [38c]

En conclusión: ninguno de los ejemplares que acabamos de ver es el "original" de Szenci Molnár. Excepto la Opera, las tres ediciones contienen también un "índice", y, así, sin leer totalmente la obra, pudo copiarse la parte deseada buscando la entrada respectiva en el "Dictionarium". Lo indudable es que Albert Szenci Molnár eligió la vía más complicada, dado que el suyo es un texto abreviado, condensado. La parte abreviada es del diccionario latino-alemán y alemán-latino del médico suizo Petrus Dasypodius (? - 1559), considerado modelo por Szenci y que apareció en 1565 bajo la redacción de Theodorius Ribelius. (En Hungría se accedió al ejemplar registrado como A42 en la Biblioteca Episcopal de Székesfehérvár.) Quizá él mismo lo abreviara. Seguro que los usuarios científicos, profesores y alumnos conocieron a través de este pequeño texto también el nombre de Vives, lo que despertaría en ellos el deseo de leer otras obras suyas.

Vives y Péter Pázmány sobre la educación de la mujer

Escudriñando entre los trabajos de Péter Pázmány, el representante más significativo del barroco y la contrarreforma húngara, daremos ya con más y más huellas de Vives. Lo más interesante será el análisis de las predicaciones, cuyo texto cotejado con el de Vives parece como si Pázmány al

escribir su predicación hubiera tenido ante sí determinada obra de Vives. Es sorprendente cuánto conoce y toma de los pensamientos de Vives, quien a la sazón figuraba ya entre los autores prohibidos.[39] No puede afirmarse con seguridad de dónde pudiera haberle conocido: ¿quizá por los profesores españoles que ensenaban en el Collegium Romanum? Juan de Azor, Miguel de Padilla y Gregorio de Valencia bien pudieran haberle concitado su atención en las obras del humanista español.[40] Tampoco podemos pasar por alto el hecho de que los que se encontraban en situación muy especial, tratándose de casos excepcionales, podían quedar exentos de la prohibición si utilizaban estas obras en las discusiones contra los herejes, y la restricción rezaba que la obra en cuestión no se podía sacar del territorio de la provincia. La suerte de algunos autores cambiaba también según el momento: Erasmo estaba bajo el amparo del papa Pablo IV, y León X lo consideró sabio excepcional; mientras que Pío IV y Sixto V prohibieron sus obras. El papa Clemente VIII, por ejemplo, prohíbe también a autores clásicos cuyas obras habían aparecido ya antes de 1564 por no haber escrito contra los protestantes; así fue como devino Vives en autor prohibido.[41] Los dominicanos se ofendieron con él por los ataques de Vives dirigidos contra ellos, mientras que según el Index de Lisboa de 1624 "ejus scripta non parum obscuravit consuetudo cum Erasmo" y por eso resultaban también nocivas sus obras no prohibidas.[42]

Miklós Őry constató que Pázmány en ciertas cuestiones teológicas y principalmente eclesiásticas era más bien partidario de la orientación inglesa o de Lovaina y no de la romana. Ello obedecía a que un año pasó no en el Collegium Romanum, sino en el colegio inglés.[43] Esta constación es importante ya que Vives no sólo que enseñó en el Collegium Trilingue de Lovaina, sino que allí escribió parte de sus obras de tema metafísico-religioso. Los profesores jesuitas que enseñaban en el colegio inglés conocerían probablemente la obra de Vives, quien entonces tenía gran incidencia en el pensamiento pedagógico inglés.[44] En sus obras escritas en húngaro Pázmány cita menos de sus compañeros de orden que de otros autores. Al examinar su "originalidad" cabe no pasar por alto el hecho de que en aquella época no se consideraba plagio reproducir a otro autor sin mencionar su nombre. En el caso de las predicaciones puede ser que como se tratara de un lenguaje vivo callara al autor original dado que las obras mencionadas de Vives ya en aquel entonces eran también de dominio público, y a los incultos tampoco les hubiera sonado familiar el oír su nombre.

"El espejo de las damas viudas cristianas", predicación escrita para

el domingo entre Navidad y la Octava, es una obra inspirada por la "Institutione feminae christianae" de Vives, cuya primera parte se dedica a la educación de las mujeres jóvenes, la segunda a "quienes viven en matrimonio", y la tercera a la conducta adecuada de las damas viudas. Pázmány utilizó la tercera, es decir, la última parte, y condensó el escrito que originalmente comprendía siete capítulos. ("De luctu viduarum, De fuenre mariti, De memoria mariti, De continentia honestate viduae, Quomodo foris, De secundis nuptiis").

El capítulo "De secundis nuptiis"

En Vives:

Sed quibusdam ab autoribus suis conceditur, ut sibi pro arbitrio maritum deligant. Hae viros quaerant eiusmodi, quibus congrum sit viduas copulari: non iuvenes lascivus, lasibundos, imprudentes, indulgentes, qui se nec uxorem nec domum sciant regere: sed virum mediam aetatem praetergresum, sobrium, seuerum, cordatum, qui totam domum prudentia sua in officio contineat, qui sapientia sua sic moderetur, et temperet, ut hilaritas quaedam domi sit sobria ut pareatur sine contumancia, et in opere familia perseveret sine molestia, et pura sint omnia, atque; integra: quoniam illi haec scient placere, cui suni approbari omnes pluris facient, quam toti civitati.[46]

En Pázmány:

Sino veamos en una palabras cómo deben pensar las señoras viudas en un nuevo matrimonio... Bien mirado todo ésto, si una viuda no quiere proceder segun consejo de San Pablo, pues deberá cuidar solamente a no entregarse sin la notificación y voluntad de los parientes. Y no se case con ningún joven tahúr, bebedor, sin prosapia: sino búsquese una persona cuerda, con valor humano y de moral severa: pues es mil veces mejor quedarse viuda que casarse con algún gallardo inmaduro.[45]

En Vives:

Quo cuartius est corpus, hoc animus neglestior. Quo mollius habetur corpus, hoc acrius menti reluctatur: et ut equus delicate pastus sessorem excucit.[47]

En Pázmány:

Porque aquella señora viuda que quiera conservar su pureza, necesita conducir con freno su cuerpo y mantenerlo bajo el flagelo. El cuerpo bien conservado es como el caballo garboso: el cual si se castiga le rompe el cuello a su jinete.[48]

Este símil lo encontramos en la "Introductio ad veram sapientiam" de Vives, obra guía para una vida correcta escrita en forma de máximas.[49]

Como tema de la "I Predicación del I Domingo después de Epifanía"[50]

sirve el trabajo titulado "De officio mariti", el mismo que contempla en trece capítulos la tarea de los maridos.

La "II Predicación del II Domingo después de Epifanía"[51] se ocupa del modo de vida de las señoras que viven en matrimonio. Pázmány expone, concisamente y en el marco de un discurso, a su auditorio todas las tareas que Vives analiza en trece capítulos. De una buena señora ambos esperan que reúna las mismas cuatro cualidades:

1. que ame a su señor esposo, éste es el manantial de los bienes del matrimonio,
2. que sea pura: que cuide el lecho de su señor sin perjuicio del matrimonio,
3. que sea obediente: así mantendrá alegre el corazún de su esposo,
4. que se ocupe del cuidado de la casa.

La "I Predicación del XXIII Domingo después de Pentecostés" abrevia la "De educatione virginis infantis"[52] bajo el título "Cómo debe criarse a la joven cristiana". En este caso Vives tampoco es completamente autónomo, ya que utiliza las obras de Quintiliano, San Jerónimo y del italiano Maffeo Vegio. Pero sus reproducciones no son literales, no molestan la tersura de su estilo, lo que hace es simplemente cimentar la corrección de sus pensamientos citando a estos autores de tanto crédito. Pázmány no menciona a Vives y solamente a través de las coincidencias tanto desde el punto de vista del texto como de las reflexiones podemos detectar la presencia del autor original. En el análisis de las cuestiones educativas cita generalmente a Vives, pero sin nombrarlo. Es interesante la similitud entre ambos: en el arzobispo las predicaciones aparecen al servicio de la enseñanza, mientras que en el humanista el mismo objetivo lo cumplen los escritos científicos. Ambos opinan - mencionando una cita dela "traducción" de Pázmány - que la recuperación del hombre puede llevarse a cabo con la educación y que "la bondad es una perfección que hace bueno no solamente a aquél en quien está, sino a sus acciones también".[53]

Pueden encontrarse aun más coincidencias:

	En Pázmány:
Quocirca D. Hieronymus Laetae filiam instituens, nutricem vetat temulentam, aut garrulam sumi.[55]	San Jerónimo instruye a las madres que quieren educar a una hija de moral excelente que no la encomienden a nodriza borracha, pervertida, iracunda ni contestona, pues por cierto que los niños junto con la leche

de la nodriza lactan también no sólo enfermedades, sino igual muchas de sus proclividades.[54]

Ubi iam ablactata fuerit, fari atque, ingredi coeperit, lusus omnes sint cum puellis aequalibus praesente aut matre, aut nutrice, aut gravioris aetatis proba foemina: quae lusiones illas, et animi oblectamente temperet, atque; ad honestatem virtutemque, dirigat. Omnis masculus sexus absit, nec asuescat viris delectari. Natura enim in illos diuttisime amor noster perseverat, cum quibus pueriles horas, oblectationesque; traduximus: qui affectus in foemina est pertinatior, nempe ingenio ad voluptates propensine.[56]

En cuanto se la destete y empiece a caminar la niña, que corra y juegue con niños de su sexo y de su misma edad, pero de modo que su madre u otra señora madura la cuide. Los padres no deben permitirles jugar con niños varones, ni tampoco que los abracen o besen, porque quienes se acostumbran a su compañía a temprana edad, a su recuerdo y cariño, ello pervivirá por toda la vida.[57]

Diuus Hieronymus Paulam nobilissimam foeminam ex Scipionem et Gracchorum gente, quae etiam Agamemonem illum principem Regum in stemmate ostendebat, discere vult lanam facere calathum, rotare fussum, stamina pollice ducere.[58]

De lo que hay que educar en una niña a la edad de seis años escribe San Jerónimo al ordenar a la señora Laeta enseñarle a su hija Paula, descendiende los Escipiones y los Gracos poseedores del mundo, a girar la rueca, a tejer, hilar, a hacer punto borleado, a la costura artificial.[59]

Puede surgir la sospecha de que esta parte proceda no de Vives, sino de la carta que San Jerónimo escribió a la señora Laeta.[60] Cotejados los textos, podemos decir que la parte citada la toma Vives de Jerónimo y todo éso Pázmány del humanista español. El paralelismo entre Vives y la predicación de Pázmány se observa también en otros puntos:

Discet ad haec culinariam, non illam propinariam sordidam immodicorum ciborum, et quae pluribus ministret, quam publici coqui tractant: nec voluptatis nimiae ac gulae: sed sobriam mundam, temperatam, frugalem, qua parentibus et fratribus cibos paret virgo, marito vero, et liberis nupta... Quae ista est tanta manum sollicitudo, aut tantum culinae fastidium, ut ne interesse quidem, aut spectare sustineant, quod esurus est charissimus, vel parens, vel coniunx, vel etiam filius? Sciant, quae id agunt,

Más aún: para que sea acogida con mayor beneplácito tanto por parte de sus padres siendo así como por su enamorado señor después de casada, es necesario que la joven aprenda a cocinar también algunas comidas. No creo que haya nada tan eficaz para hacer aparecer más amable a una señora que ofrecerle a su enfermado señor un plato delicado preparado con sus propias manos. Son más sucias las manos de la mujer cuando se dejan estrechar por otro hombre y no cuando se ennegrecen al coger la olla para gui-

foedari magis manum, si porrigatur alieno viro, quam si intigantur fuligine: turpis este conscipi in chorea, quam in culina: vilius, tacillos aut lusoria folia scite tactare, quam cibos: minus decere probam, gustare in commensationepotum ab alieno viro traditum quam sorbitiunculam viro suo tradendam.[61]

sarle a su señor; los dedos de la jovenzuela se ven más deformes en el baile o en el juego a los dados que en el adobo de las comidas.[60]

Hieronymi temporibus sanctae omnes foeminae, doctissimae fuerunt. Utinam illis nonnuli aetatis huius senes Theologi eruditione pares essent. Scribit ad Paulam, ad Laetam, ad Eustochium, ad Fabiolam, ad Marcellam, ad Furiam, ad Demetriadem, ad Salvinam, ad Herontiam Hieronymus: ad alias Ambrosius, ad alias Augustinus, ad alias Fulgentius: suspiciens omnes igenio, literis, vita.[63]

En la cristiandad la idea de San Jerónimo Paula, Laeta, Eustaquia, Fabiola, Marcela, Furia, Demetria, Salvia, Heroncia y muchas otras damas no sólo que la estudiaban, sino que eran tan sabias que hubieran podido competir con cualquier doctor que sabía escribir, como puede deducirse de las interrogantes sabias y profundas cuya explicación esperaban de San Jerónimo.[64]

Más adelante Vives cita como ejemplo a mujeres sabias españolas e inglesas, a las que no alude Pázmány: a la esposa de Enrique VIII, Catalina de Aragón.[62]

Vives condena los libros siguientes: Tum et de pestiferis libris cuiusmodi sunt in Hispania Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tristanus: quarum ineptiarum nullus est finis: quotidie prodeunt novae: Clestina laena nequitiarum parens, carcer amorum. In Gallia Lancilotus a Lacu, Paris et Vienna, Punthus et Sydonia, Petrus provincialis et Margalona, Melusina, domina inexorabilis. ... Sunt invernaculas linguas transfusi ex latino quidam: velut infacetissime facetiae Poggii, Euryalus et Lucretia, centum fabulae Boccatii.[65]

Pázmány reprueba las "canciones amorosas": Tontería es leerles a las varonas cosas guerreras; nocivo el pregonarles historietas amorosas de las cuales no se obtiene sino veneno mortal, peligrosa maldad. ¿Oh! Tamaña insensatez la de aquellos padres y maridos si ponen en manos de sus esposas e hijas canciones amorosas, libros sobre los juegos amorosos; con ello lo que hacen es echarle leña al fuego encendiendo en ellas la lascivia.[66]

La lista de lecturas enumeradas por Vives pone de relieve hasta qué punto andaba enterado de la literatura de la época, ejemplares de los cuales podía desaconsejar a sus lectores femeninos sólo de haber conocido bien su contenido. Podemos estar convencidos, asimismo, de su flexibilidad: cambiando su mala opinión de aquí, en la obra "De disciplinis" ya no pro-

híbe la lectura de este libro porque "la muerte de los enamorados como un merecido y digno castigo y el desenlace trágico sirven como buen ejemplo para todos los jóvenes imprudentes."

La Celestina solamente en 1793 se incluirá en la lista de libros prohibidos. Vives lo condena con más severidad que los inquisidores.

Pázmány menciona en la predicación solamente en un caso a Vives por su nombre: al describir la situación de los embajadores asiáticos, donde ambos opinan negativamente sobre el baile.

En Vives:	En Pázmány:
Nemo inquit saltat sobrius, nisi forte insanit, neque; ... Audisse memini me quosdam procul in nostrum orbem ad extrema illa Asia deductos, quum saltantes vidissent mulieres, territos fugisse, quod illas dicerent nove et inusitato sibi furoris genere conctari.[67]	... nadie baila, sino están ebrios o locos. Por eso procedieron inteligentemente los embajadores asiáticos quienes viendo que los españoles se echaban a bailar y se corrían diciendo que los bailarines habían enloquecido.[68]

La diferencia entre ambos textos es también una prueba más bien de la asimilación que de la traducción. Menciona igualmente a Vives en su escrito polémico titulado "La deshonra de Csepreg". Los protestantes aluden a Vives en uno de sus escritos polémicos-perdidos; según Pázmány lo citan mal y por eso trata de rectificarles. "Vives, a quien mencionáis, quiere solamente explicar por qué no escriben incluyendo la inmortalidad del alma entre las ramas declarativas del Credo. Y senala como razón el hecho de que es tan evidente que podemos llegar a ese fin también con la ciencia humana."[69] Hoy no podemos afirmar con precisión cuál es el trabajo de Vives en cuestión. Lo más probable es que se trate de la "Introductio ad veram sapientiam". La otra obra posible es "De anima et vita",[70] con la que se ganaría el apelativo de "padre de la psicología moderna".[71]

Pázmány dice en "apéndice"[72] añadido al quinto libro de su "Guía": "...por mí mismo no digo nada, sino sigo las huellas de estos hombres registrados en una lista. Leí primeramente el Alcorán de Mahoma, editado por Theodorus Bibliander, Libro de Mahometis, in tres tomos digesto, ... Finalmente he visto también los que dejaron escrito sobre la falsedad de la religión turca; tales como Ludovicus Vives, Censura de Mahomete et Alcorano..." Ahora aquí puede ya descubrirse la fuente de la cita, en 1543, en Brujas, con la dedicatoria y bajo la edición de Franciscus Craneveldius, después de la muerte de Vives apareció la obra en cuestión: "De veritate

fidei christianae".[73] El tratado consta de cinco libros: el primero es "Qui est de homine et Deo, de fundamentis totius pietatis", tiene 17 capítulos; el "Liber secundus, qui est de Iesu Christo", 24; el "Liber tertius, qui est contra Iudaeos", dividido en 12 capítulos. El cuarto libro, el que nos interesa, "Contra sectam Mahumetis", 10; y por fin, el libro quinto, "De praestantia fidei christianae", 10. Pázmány aluda únicamente al libro cuarto, pero ello no significa que desconociera la obra completa. En esta parte seguimos con atención el diálogo entre el "christiani" y el "alfaqui" - legista musulmán. En la polémica el cristiano convence al musulmán sobre la exclusividad del carácter redentor de la fe cristiana, mientras nosotros nos enteramos de la historia del "Alcorán", de la vida de los musulmanes, de sus leyes. Todo el escrito se caracteriza, como la totalidad de las obras de Vives, por su amenidad, por su estilo impetuoso y absorbente, una lectura donde el razonamiento lógico no se deja en segundo plano.

Nos sorprende más Pármány cuando brindándonos la fuente exacta se refiere a los comentarios de Vives escritos para la "Civitate Dei" de San Agustín, anotaciones por entonces ya mucho tiempo prohibidas y que pasaran también por tantas vicisitudes, en la "Theologia scholastica", capítulo titulado "Qué bienes exteriores son necesarios para la explicación de la fe".[74] Siendo él arzobispo, al parecer no acataba demasiado rigurosamente la prohibición del papa Pablo IV y del general Mercurián, puesto que cita la obra considerada como la más peligrosa entre los escritos de Vives. Para comprobar su verdad debía haber leído la edición completa, cuya adquisición no sería una tarea tan simple, puesto que los ejemplares mutilados desde la censura de Lovaina de 1546 eran también de conocimiento público. En sus obras teológicas y en sus respuestas a escritos polémicos Pázmány se refiere a Vives siempre facilitando los datos exactos, pero cuando formula sus predicaciones a partir de los trabajos de carácter pedagógico - salvo en un solo caso - no indica la fuente. Este proceder se explica por la naturaleza de los escritos; en el caso de los escritos polémicos y de las obras científicas la exactitud de la fuente justifica su experiencia y grado de preparación en el manejo de las ciencias. En los trabajos destinados a la comunicación oral, eso de proporcionar siempre puntualmente los datos hubiera molestado la atención. Vives figuraba en la época entre las autoridades científices, pero su conocimiento y su influencia era diferente de la de Erasmo, por ejemplo. Con los pensamientos de Vives y con sus ideas pedagógicas nos encontramos en las obras de los

científicos coetáneos que de alguna manera tenían contacto con las ciencias. Vives no se enredó en disputas teológicas, así observó un servicio fiel y leal a la iglesia, pero descuidó cuestiones que por no contemplarlas le hicieron sospechoso. Nunca intentó demostrar o defender el derecho "divino" del papa, debido a lo cual fue muchas veces atacado especialmente por los jesuitas. A la iglesia le fue fiel como institución, pero en la práctica negó la enseñanza fundamental de los pontífices. Rechazó sinceramente el fanatismo, y criticó amargamente los abusos papales y clericales - De veritate fidei christianae, De concordia -,[75] estos principios fueron aceptados por los protestantes, anglicanos y socinianos, mientras que los católicos los sobrejuzgaban. Vives se mantuvo imparcial en las disputas teológicas, pero estaba lejos del protestantismo; no obstante su tolerancia religiosa y su liberalismo no fue simpatizante de Lutero, pero se mantuvo igual distante de la misión religiosa de Enrique VIII. A los ojos de los coetáneos y de la posteridad fue un filósofo científico cuyos escritos podían utilizarse sin considerar su procedencia religiosa o sectaria. Pudo así suceder que mientras Pázmány veía en el saber leer y escribir y en la educación de la mujer un medio para fortalecer los antiguos principios morales, Szenci lo sentía recurso para la fe en la nueva religión, y entre los primeros en constatar esta necesidad figuraba precisamente Vives. "El objetivo del aprendizaje es perfeccionar al niño" - apunta Vives, contradiciendo la disposición divina, puesto que en aquella la educación no podía cumplir un rol importante. Pázmány, de acuerdo con Vives, considera a las mujeres en principio débiles y proclives, pero se reconoce también que si su educación se reduce solamente al "ropaje y a caminar con donaire", no puede esperarse "su mejoría", porque "... no de nacimiento, sino de la educación tenemos nuestra moral buena o vil".[76] De manera similar a Albert Szenci Molnár condena a los que no consideran correcto alfabetizar a las mujeres. Podríamos seguir citando ejemplos de cómo al escribir sobre los usos matrimoniales vuelve a aludir a reflexiones de Vives. El humanista español aconseja a los padres que al casar a sus hijas cuiden "cuán adecuado pueda ser el pretendiente para su hija, pues deberá vivir con su prometido hasta su muerte". El orden de los puntos de vista por considerar en la elección del novio vuelve a repetirse en ambos: que sea buena su moral, sabiduría, valor y prosapia, y sólo en último lugar la edad y figura. La predicación dedicada a la educación de los mozuelos no ofrece tantas ideas como la que contempla la educación de las mujeres; la causa radica en que esta obra de Vives, "De officio mariti", fue escrita con mucho menos in-

ventiva e imaginación. Así, la predicación de Pázmány es también menos matizada, menos viva. Recapitulando lo dicho, podemos sostener que Pázmány toma en sus predicaciones muchas ideas de Vives, principalmente en sus escritos de carácter pedagógico. La prueba de sus coincidencias es más simple y evidente tratándose de obras que tocan la educación de la mujer; pero encontramos también coincidencias con los pensamientos de Vives, contactos a menudo textuales, en las conversaciones de los señores sobre el cargo de los infantes, o en cuanto al respeto a los curas y monjes; sus predicaciones escritas sobre el rol del sacerdocio contienen también muchos pensamientos de Vives, las que además de las fuentes pedagógicas inciden también en temas ético-filosóficos - "De anima et vita, De concordia et discordia en humano genere, De veritate fidei christianae". Leyendo las predicaciones descubrimos con sorpresa que las obras escritas en primorosa lengua húngara son traducciones. Verdad que no en todos los casos, pero en su mayoría son reproducciones ora literales, ora conceptuales. Cabe suponer que Pázmány pudo apreciar y conocer muy bien la obra del humanista español. Con "el hecho de la traducción" parecería explicarse también las diferencias estilísticas que se detectan entre las predicaciones y los escritos polémicos de Pázmány: en oposición a los escritos polémicos, de tono áspero, combativo y abundante en argumentos, el "Pázmány de las predicaciones" es cautivante, vivo, de húngaro elocuente.

Explica la coincidencia en el modo de pensar no sólo el interés similar, sino igual la misma profundidad religiosa. Ambos vivieron convencidos de la exclusividad redentora de la fe católica, pero al mismo tiempo reconocían que debido a los abusos y desconveniencias eran justificadas las críticas procedentes de los protestantes. El origen de Vives y su educación, con todos los problemas y dificultades de la vida diaria están lejos de cualquier mundo falso desprendido de la realidad: solamente así podía crear obras tan lógicas y tan abarcadoras de todos los matices de la realidad, tales como, por ejemplo, "De disciplinis", "De subventione pauperum", "De anima vita". Esta misma voluntad lógica, circunspecta, dispuesta a la acción y puesta al servicio de mejorar las circunstancias de la gente caracteriza también a Pázmány; por su propia situación, él no estuvo condenado a hacer filosofía y a plantear propuestas, sino que pudo aportar también de hecho a la realización de sus ideas. A diferencia de los protestantes de la época Pázmány no quería consolar a sus fieles; la mejora decisiva de los destinos del país la esperaba no únicamente de Dios, sino profesaba él que todo podía formarse, modificarse y mejorarse con la

fuerza de la fe y mediante la voluntad y las acciones buenas - todo puede lograrse por la vía de la educación. Vives a su vez procuraba que sus consejos y propuestas fueran reales y fáciles de efectuar. Para que la meta fuese alcanzable explicó cada una de las cuestiones de detalle y las proyecciones que tuviera el tema, y, sin dejar de presentar los criterios contrarios, argumentó y recomendó. Mientras que Albert Szenci Molnár, aprovechando la autoridad de Vives, no hizo sino tratar de convencer a sus lectores de la corrección de sus reflexiones sin identificarse con las tales, Pázmány por su parte estaba profundamente de acuerdo con ellas y casi consideraba suyos los pensamientos del humanista español; en muchos casos cuesta no decir que buena parte de sus obras son traducción de los escritos de Vives. No despertó especial admiración la gran influencia de las obras de Vives; hubo pocos entre sus coetáneos - ni siquiera el propio Erasmo, tenido por un talento extraordinario - quienes trabajaran por el bien común con tanta perseverancia como Vives, de cuyas ideas y planteamientos tan poco se realizara mientras él vivía. Con gran satisfacción y, quizá, con cierto orgullo - no sin razón juzgó los perjuicios de su obra condenada, la "De subventione pauperum". Este producto es único en su género en la época; no se trata de la utopía de siempre, sino es un planteamiento muy real y concreto para mejorar la situación de la pobreza. Atribuyéndole importancia al más mínimo detalle, discrepando con la convicción eclesiástica oficial, Vives argumenta, Vives propone: la pobreza puede reducirse, instruirse, hacerse más llevadera, pero la inercia y la inacción no podían cambiar su curso. Pázmány y Vives se colocaron también en muchos aspectos por encima de sus contemporáneos, pero quizá más todavía por el hecho de que ambos, invirtiendo sus esfuerzos e influencia en la mayor medida posible, trabajaron en pro del bien de lo "común", del bien de los ótros.

Notas

[1] Verancsics, Faustus: Logica Nuova. Bod, Péter: Magyar Athenas. (Atenas húngara). Nagyszombat, 1766, y Szent Hilárius... (Santo Hilario) Szeben, 1760, punto 132. "Mennyit szaporíthat egy ember?" (¿Cuánto puede uno multiplicar?)

[2] Fuente del volumen utilizado en la Biblioteca Széchenyi: Juan Luis Vives: Opera in duos distincta tomos. Ed.: Hulderius Coccius. Basileae, 1555. Caracteres romanos: 380 I-II. Figuras mitológicas e históricas: Minos, Tiresias, Basilio, Colax, Polipragmón, Escipión.

[3]1520-1521: La sublevación de las ciudades castellanas apuntó contra los funcionarios flamencos llevados a España por Carlos V. Derrotados, perdieron sus privilegios.

[4]Caract. romanos 380. II. t. 951.: "... Rhodu insula et Belgradu uere gradu Panonie et Christiani..."

[5]Op. cit.

[6]Op. cit. 959.

[7]Op. cit. ibid.

[8]John Sherren Brewer: Letters and Papers foreign and domestic of the Reign of Henry VIII. London, 1862-1910. Nota 2530: "Wrote on the 17th from Antwerp of his being with the lady Margaret, His (treating) with Belzars for the exchange, and the piteous news from Hungary. ... The battle was undoubtedly lost, and the King is most likely dead." Véase además: Brewer y No. de Nota.

[9]Brewer: 2049: "1526.25. March. Lewis II of Hungary to Henry VIII Requesting aid against the Turks, or at least a supply of money to raise troops. Buda, Palm Sunday, 1526. y 2050: "25. March. Lewis II of Hungary to the Archduke of Austria. Received yesterday letters from the waywode of Transylvania, showing that the Turk is preparing to invade that country, and has made bridges over the Danube. ... Needs money for the Bohemian foot. Buda, Palm Sunday."

[10]Brewer: 2105: "Henry VIII to Clemens VII. Richmond, 1526. Iv. 16: ... Regrets he can give no aid to Hungary on account of the distance and the present incertitude existing in christendom. would be glad to help if he saw it was to any purpose." (Archivo histórico húngaro de las bibliotecas.)

[11]Simonyi, Ernő: Magyar történelmi okmánytár a londoni könyv- és levéltárakból (archivos de Londres) 1521-1717. Pest, 1859. carta 6.

[12]Brewer: 2243: "Taylor to Wolsey Angoulesme 1526. VI. 12.: "It is publicly reported by the Nuncio that the King has sent aid to Hungary, so every man gives the King the name 'Defensor Fidei'..."

[13]Kulcsár, Péter: A Jagelló-kor. (La época de los Yagelones). Budapest, 1981. 218.

[14]Alvarez, Manuel Fernández: Corpus documental de Carlos V. I. t. 1516-1539. Salamanca, 1973. XXIV: "Consulta del Consejo de Estado, Granada, noviembre de 1526.' ... Que antes de su partida enbíe cartas fasiendo saber a los Grandes e prelados e iglesias e cibdades se del reyno la ynfeliz nueva de la muerte del rey de Ungría e perdimiento de aquel reyno e el peligro de sus hermanos e de sus tierras e de las otras provyncias de christianos que son comarcanas, enbiando el traslado de las cartas del señor Ynfante de los cient mill ducados." Además: Salvador de Madariaga: Carlos V, Barcelona, 1981. Memorias de Carlos V. 171.

[15]Laiglesia, Francisco de: Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia en la recepción pública. Madrid, 1909. En el apéndice comunica como si fuera un documento no

dado a conocer. 46-57. l. 'Cortes de Valladolid de 1527. Convocadas para el día de 25 de enero. Presidente, el Gran Canciller Mercurino de Gattinara. Letrados, García de Padilla y Dr. Lorenzo Galíndez de Carvajal. Proposición leída en las Cortes que se celebró su Majestad en Valladolid año 1527 á 11 de febrero, después que el turco venció y mató al rey de Hungría.' (52.)

[16]Acta Tomiciana. IX. 155. l. y Juan Dantisco, embajador de Polonia a España. Polonia. 2. No. 16. (1956.) 9-13. l.y Valerian Meysztowicz: Documenta Polonia en Archivo Generali Hispaniae in Simancas. 6 vols. Rome, 1963-1968.

[17]Lanz, Karl: Correspondenz des Kaisers Karl V. Leipzig, 1844. 3. Dbe. I. Band. Carta 91. 213-216.

[18]Op. cit. carta 97. 224-228.

[19]Mohács Emlékkönyv (Miscelánea "Mohács") Budapest, 1926. Ed.: I. Lukinich y Mohács Magyarországa (Hungría de Mohács). Burgio pápai nuncius követ jelentései (Informes de embajador del nuncio Burgio). Budapest, 1526. Traducción: E. Bartoniek. 148-158.

[20]Vocht, Henry de: L. C. Carta 217: "... Nuper libellum De Dissidiis Europae edidj: non dubito, quin sit ist huc perlatus. ... Est opus conveniens hiuc statui temporum. ... Aliud incommodum (patimur in male) affecta parte corporis: Pannonij elegerung regem Comitem Vidae: Habens bellum in malibus inter eum et Ferdinandum."

[21]Vives, Juan Luis: De disciplinis, Brugas, 1531. En caracteres romanos: 380. I. t.

[22]Caracteres romanos: 380. I. t. 434.

[23]Mészáros, István: XVI. századi Városi iskoláink és a 'studia humanitas' (Nuestras escuelas del siglo XVI y 'studia humanitas'). Budapest, 1981.

[24]Ipolyi, Arnold: Oláh Miklós levelezése (Correspondencia de Miklós Oláh). Budapest, 1875. 418. La carta se escribió en Louany, 13 de octubre de 1533.

[25]Op. cit.: 477.

[26]Márki, Sándor: Egy magyar humanista (Un humanista húngaro). (Maximilianus Transsylvanus). Erdélyi Múzeum 1893. 23-29. y Ács Tivadar: Maximilianus Transsylvanus, a Magellánes expedíció krónikása (M. T. el cronista de la expedición de Magellanes). Filológiai Közlöny 1961, pp. 126-131. - Además: Szabó, Ladislao: Maximiliano Transylvano, humanista, diplomático y promotor de la expedición de Magallanes, in: Investigaciones y ensaysos. No.: 10. (1971) Buenos Aires. 515-520.

[27]Maximilianus Transsylvanus: De Moluccis Insulis. Köln, 1522.

[28]Allen: Bevezetés az 1913. levélhez és 1553 (Introducción a las cartas 1913 y 1553), levél 1645 (carta 1645).

[29]Gulyás, Pál: Sámboky János könyvtára (Biblioteca de János Sámboky). Budapest, 1941. 8. Lippi Brandolini de ratione scribendi libri tres cum Joannis Ludouici Viuis, Desiderii Erasmi Roterodami et similium de conscribendis Epistolis libelli. Coloniae, 1573.; 590. Epistolae; 987. "Les Dialogues de Jean Loys Viues pour l'exercitation de la lengua latina. Excude

Milan, 1560.; 1128. Artistotelis opera latina cum censura de Joan(nis) Ludouici Viues, Basileae; 1467. Joanni Ludouici Viuis: Opera in duos tomos distincta. Basileae, 1555; 1759. Joannes Ludouici Viuis: Somnium Scipionis Ciceronis.

[30]Mossóczi, Zakariás: J.L.V.: Opera, Basel, 1553. Dernschwam, János: J.L.V.: De disciplini; J.L.V.: Ad animi exercitationem meditationes; J.L.V.: Censura de Mahumete et Alcorano; J.L.V.: Excitationes animi ad orandum. Preces et meditationes quotidianae. Preces et meditationes generales; J.L.V.: In precationem Dominicam comentarius. Johann Hensel: J.L.V.: De disciplinis. Himmelreich György: J.L.V.: Bucolicarum Vergilii interpretatio. (Véase: Könyvtártörténeti füzetek, Szeged, 1982).

[31]Biblioteca Rákóczi: Material de la biblioteca recolectada por Jorge Rákóczi I y su hijo Segismundo. Catálogo de la biblioteca: Harsányi István: La Biblioteca Rákóczi de Sárospatak, su catálogo (en húngaro). Budapest, 1913-1916. Sárospataki Főiskolai Könyvtár. In: Magyar Könyvszemle. XXI-XXIV. k.

[32]Szenci Molnár, Albert: Imádságos könyvecske (Librito de oraciones). Haydelberga, 1621. Penúltima edición: Sz. M. A. költői művei (Obras poéticas). Confeccionadas para la prensa por: Stoll Béla. RMKT XVII/6. Akadémiai, Budapest, 1971. 491-493. ó RMK I. 514.

[33]Vives, Juan Luis: Lingua Latina Exercitatio. Bruges, 1538.

[34]Vives, Juan Luis: De officio mariti. Bruges, 1528; Institutione feminae christianae. Louvain, 1623. In Opera: II. t. 650-756.

[35]Ver Nota 34.

[36]Ver Nota 20 de la I Parte

[37]Szenci Molnár, Albert: Dictionarium Latinovngaricum. Noribergae, 1604. Reprint: Budapest, 1990. Biblioteca Hungarica. La cita fue tomada también por la edición de Hanau de 1611. (Agradecemos aquí la colaboración de Judit Vásárhelyi.)

[38]Fuente de la cita: Opera, vol. 1, II Parte, Libro III, f. 475.

[38a]Vivis Valentini, Ioannis Lodovici: De disciplinis Libri XX in tres tomos distincti, quorom ordinem uersa pagella indicabit. Cum indice nuuo, eoque accuratissimo. Excvdebat Coloniae, Ioannes Gymnicus Anno MDXXXII. Reg. A 4467.

[38b]Viuis Valentini, Ioannis Lvdouici: De disciplinis... Coloniae, Apud Ioannem Gymnicum. Anno MDXXXVI. Reg. A 4469.

[38c]Vivis, Ioannis Ludovici: De disciplinis... Lygduni, Apud Ioannem Frellonium. Reg. A 4472. Fuente de las obras que se encuentran en las Notas 38a, 38b y 38c: Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz.

[39]Ver: Notas 74, 76, 77 a 78 de I Parte, y Franz H. Reusch: Der Index der verbotenen Bücher. Bd. 1-2. Bonn, 1883-1885.

[40]Őry, Miklós: Pázmány Péter tanulmányévei (Los años de estudios de Péter Pázmány). Eisenstadt, 1970. 109-111.

[41]Véase Nota 39.

[42]

[43]Őry, M.: Doctrina Petri cardinalis Pázmány de notis Ecclesiae. Chieri, 1952. pp. 94-96.

[44]Őry, M.: Pázmány Péter tanulmányévei., op. cit.

[45]Pázmány, Péter Összes Munkái (Obras completas) (en adelante, PÖM). Serie en húngaro. Editada por la Facultad de Teología de la Universidad de Ciencias Péter Pázmány. I-VII. Budapest, 1894-1905. VI. k. 192-193.

[46]Vives, J.L.: De institutione feminae christianae. Louvain, 1523. In Opera: Liber III. De luctu viduarum. p. 745. En adelante, Opera y número de página.

[47]Vives, J.L.: Introductio ad veram sapientiam. Bruges, 1524. En Biblioteca Széchenyi: J.L.V.: Ad veram sapientiam introductio. Coloniae, 1578. En caracteres romanos: 5917 y in Opera: 380 I. t. 83, 84. maxima.

[48]PÖM. CI. t. 190.

[49]Ver Nota 47

[50]PÖM. VI. t. 249: "A fiaknak istenes neveléséről"; Vives: De officio mariti. Bruges, 1528.

[51]PÖM. VI. t. 307.: "Házasságban-élő asszonyok tanusága"

[52]Opera: Liber I. 650.

[53]PÖM VII. t.; y Opera Liber I. 650.

[54]PÖM VII. 5. 617.

[55]Opera 380 II. t. Liber I. 651.

[56]Opera 380 II. t. Liber I. 652.

[57]PÖM VII. t. 618.

[58]Opera 380 II. t. Liber I. 652.

[59]PÖM VII. t. 619.

[60]Hieronymi Epistulae. Kiad.: I. Hilberg. Lipsiae, 1912. Carta CVII.

[61]Opera 380 II. t. Liber I. 653.

[62]PÖM VII. t. 619.

[63]Opera 380 II. t. Liber I. 655.

[64]PÖM VII. t. 619-620.

[65]Opera 380 II. t. Liber I. 657.

[66]PÖM VII. t. 621.

[67]Opera 380 II. t. Liber I. 683.

[68]PÖM VII. t. 628.

[69]Pázmány, Péter: Csepregi szégyenvallás azaz rövid felelet, melyben az csepregi hivságoknak kőszegi toldalékat verőfényre hozta P.P. (Confesión de oprobio o sea breve respuesta en la cual P.P. dio a luz suplementos de Kőszeg de las vanidades de Csepreg). Prága, 1616. In: PÖM V. t. 204.

[70]Vives, Juan Luis: De anima et Vita. Bruges, 1538. In caracteres romanos 380; II. t. y J.L.V.: De anima et vita libri tres. Basileae, 1538. En caracteres romanos. 4565

[71]Hoppe, Gerhard: Die Psychologie de J.L. Vives. Berlin 1901, y Foster Watson: The father of the modern Psychology. Psychological Review, 1915.

[72]Pázmány, Péter: Isteni igazságra vezérlő Kalauz. Pozsony, 1613. In: PÖM: V. t. p. 728.

[73]Vives, Juan Luis: De veritate fidei christianae, Bruges, 1543. En caracteres romanos 380 II. t., y J.L:V.: De veritate fidei christianae libri quinque. Basileae, 1543. Romanos: 488

[74]Pázmány, Petri cardinalis: Opera Omnia. I-VI. Edit.: Facultad de Teologia, Universidad de Ciencias Péter Pázmány. 1894-1904. (Obras en latín de Péter Pázmány) Péter Pázmány: Theologica scholastica seu commentarii, et disputationes quae supersunt in secundam theologicae St. Thomae Aquinitatis summae et tertiam partem. IV. t. 452.

[75]Véase: II Parte, Nota 70, y J.L.V.: De concordia et discordia in humano genere. Bruges, 1529.

[76]PÖM VII. t. 617.

Acta Litteraria Acad. Sci. Hung. XXXIII/1-4, pp. 423-435 (1991)

BIBLIOGRAPHY

Zsuzsa D. Zöldhelyi: Turgenev's Prose-Poems. Birth of a New Genre

Tankönyvkiadó, Budapest, 1991

Monographic processing of Turgenev's cycle Poems in Prose is a major venture in itself, since - irrespective of a few trails - literary history is still indebted with it. But Zsuzsa D. Zöldhelyi undertakes much more than that: namely, to trace history of prose-poems as a new genre of 19th-century European literature; penetrating to antecedents of this sort of genre as cultivated by Turgenev; analysis of collections "Gaspard de la Nuit" (Nightly Gaspar, 1842), by Aloysius Bertrand (1807-1841) and "Le Spleen de Paris" 1869, by Charles Baudelaire (1821-1867); involving peculiarities of the development of Russian prose allowing the new genre to arise; considering artistic features of the second half of Turgenev's literary carreer following his "Fathers and Sons", in particular, poetic tendencies toward poems in prose in "mysterious narratives"; a deep-going analysis is given of the cycle Prose-Poems by the Russian writer, still she has the power to throw light on the after-life of the new genre, inciting to further investigation. Careful analysis of works by Bertrand, Baudelaire, and mainly, by Turgenev permits the author to generalize her poetic observations on the genre, endowing the science of literature with an image of gist and phylogenetics of poems in prose completer than before.

All these have been made by Zsuzsa D. Zöldhelyi with a scientist's modesty, at the same time, with an extreme mastery of the material, profound knowledge of international (Russian, English, French, German, Serbo-Croatian, Bulgarian and Hungarian) special literature. Handling of special literature is not a "compulsory lesson" for her, but something to agree, develop, or even, to debate, refute.This monography is outstanding by its philological accuracy featuring the author also in others of her works, the profoundity of disclosing her theorems from literary texts, and always focussing on the text. In this respect, handling of variants is worth special mention. Zsuzsa D. Zöldhelyi carefully collates text variants edited by the Soviet Academy, concluding there from on variation, polishing, conscious ripening of the Turgenevian idea, formation, or style.

The author agrees with investigators - presenting their concepts mainly in the '70s to '80s - stating Turgenev's lifework to be homogeneous, and the second period of his career - about starting after Fathers and Sons - to be organic continuation of the first period. It is convincingly demonstrated that after 1862, Turgenev's literary career did not decline but on the contrary, it changed, renewed. In his earlier works, in the arch of the Turgenevian idea connecting individual with general, it was easy for the contemporary reader to find points joining both individual and general to actual, national. Beginning with the 1860s, - apart from novels - direct reference, reaction to daily needs of life are often missing. Dull perspectives of Russian life - from time to time shaded by individual creative crises - urges Turgenev to find a new mode of answering. Attempting to disclose fundamental tendencies of Russian life, he looks after the solution in the mental sphere of life, in the psyche of heroes bearing symptoms of time and nation. Turgenev is of the view that not only the era affects man, but the psyche discloses the era.

Akadémiai Kiadó, Budapest

The first, voluminous chapter of the monography delivers essentials of the artistic pathfinding, features in the second period of his career. The "arranging principle" consists in making "autumnals", cadenza of the lifework, tendencies pointing towards poems in prose, to emerge, bringing in the focus the poetic analysis of "mysterious narratives" beginning with Faust (1856) and ending with Clara Milich (After Death, 1883). These works alloying lyricism, emotionalness, philosophic mentality, mysticism and phantasy to different proportions contain an infinity of colourful mosaics to become - as proven by the convincing analysis by Zsuzsa D. Zöldhelyi - essential constituents of some items of prose-poems, the new Russian genre aligning after 1877.

Her train of thought also involves spotlighting of the fact that Turgenev's works often fell victim to certain biassing endeavours reducible to the so-called "revolutionary democratic" criticism by his contemporaries. (Notice that in this monography this trend earmarked by Chernishevski, Dobroliubov, Pisariev, Antonovich and others is consequently called "radical critics" rather than "revolutionary democrats", about polemizing "between the lines" with the terminology naturalized in, and adopted from, Soviet literary scholarship.) This is due to the preponderance of an interpretation equalizing direct presence of social problems to artistic value, while literary historiography bypassed for many decades sensitive criticisms pointing to real artistic feats such as papers by "aesthesizing critics" (Druzhinin, Annienkov). The same ideology incited for decades the tendency - as pointed out by the author - to "clear" Turgenev from the charge of Schopenhauerism, a real effect - although Turgenev did not agree in everything with the German philosopher - that did no harm to his works. Also the attempt by Satalov and others to point out in "Senilia" a "trend of development" from pessimism to optimism proved wrong.

One merit of this monography is thinking in European and world literature perspectives. This is perceptible already in the first chapter surveying novels and narratives, to become still more unambiguous in the second part concerned with the arise and development of the genre of prose-poems.

In his last years, Turgenev created a genre perfectly new in Russian literature, hinting to European relations already by naming the works ("Small Porse-Poems", "Kleine Gedichte in Prosa"); namely in the 1860s Baudelaire gave the same name tho his cycle (Petits Poems en Prose). In final account, survey of German and French antecedents, and analysis of works by Bertrand and Baudelaire traces phylogenesis of the genre, development of artistic marks. This genre is due to Bertrand who also was the first to create the cycle. His pen spilled works without rhyme and rhythm, with tied, structured text, replacing strophes by indents, exhibiting periodic structure, refrain-like, rhythmically acting repetitions, parallel sentences, harmonizing tonalities (e.g. anaphora). Although this kind of rhythmizing of the text tends to lyric, Bertrand - with his consciously everyday language, popular sayings, grotesque expressions - keeps his works within the bounds of prose. Baudelaire adopts the miniature form; he is the first to call this genre "prose-poems". At a difference from Bertrand, he draws his subjects - rather than from the past- from his time, from mental experiences of the city dweller. Thereby his cycle is much more lyric, outlines are dull, faded, typical of impressionism. Voice repetitions multiply (effectual application of nasals, alliterations, assonances), questions, exclamations raise a musical effect. There is an increasing dreamlikeness, a demand to unravel that what is inexpressible; all in all: Baudelaire contributes to the construction of the genre "vault" connecting romanticism to symbolism" (p. 103).

Analysis of Turgenev's cycle "Prose-Poems" is the spine of this monography. First condition of the new genre to naturalize in Russian is considered to be its French antecedents, inciting Turgenev by their examples who had a particular talent for this genre. This individual talent is the second precondition, the third one being development of the Russian prosaic idiom, infiltration of lyric means into the language. A detailed study is spent on problems of cyclization: arguments convince the reader of that cyclization is part of Turgenev's conscious creative activity. Disturbing even the sequence of arise of miniatures, the effect on the reader is kept in mind, but also interaction between neighbouring "poems", arrangement and alternation of opposite moods and various subjects are stressed.

Zsuzsa D. Zöldhelyi has developed an effective method for the analysis of poems in prose: under the heading "Integer Analysis of Some Typical Prose-Poems", there is a complex analysis of several, essentially thematically grouped works,presenting the conceptual, emotional and formal richness of single miniatures, followed by overall characteristics of the poetics of poems in prose, summing up thereafter peculiarities of the genre. This method helps to convince of Senilia to be by its depths and shades really a summarizing conclusion of ideas, moods, motifs penetrating Turgenev's lifework, with the reappearance - for instance - of problematics of drainless resources of man and nature, old age, loneliness, life, death, remembrance, devotion to beauty and arts, country, and people. Reappearance is, however, dissimilarity rather than repetition, Confronting prose-poems to lyric narratives, Zsuzsa D. Zöldhelyi states: "... in narratives... the hero remembers emotional storms, love, breaks by recalling coherent events from the past, Turgenev constructs plots, traces motivated characters. "Remembrance" miniatures - conform to the genre - recall, however, moods from the past, and minor - although other than novellistic - "events" help to raise the emotional effect" (pp. 185-186). Hence, development of the genre goes its way: already character drawing is not typical of Bertrand, while plotting falls into the background - compared to him - both for Baudelaire and Turgenev. The tendency of formal marks to point to the fin de siècle (symbolism, impressionism) is also demonstrated in chapters summing up poetic features. The analysis - also relying on theoretical works by Peshkovski, Tomashevski, Zhirmunski - functionally examines titles and mottoes, beginnings and closures, syntactic parallelisms, word order, indents and sentence types, attributes, metaphores and analogies, interpunctuation, and the problem of prosaic rhythm. Special mention is due to the excellent interpretation of literary and auto-reminiscences.

Recapitulating observations from works of the three writers: Bertrand, Baudelaire and Turgenev, Zsuzsa D. Zöldhelyi comes to generalize regularities of the genre of prose-poems, by about stating: a prose-poem is no conventional prose but a self-contained, accomplished prosaic genre with special marks, in the range between short novels and poems. Important features are to be a miniature, to be concise and compact. It is characterized by strong emotional saturation, lyricism, direct or indirect presence of the poet's "ego". More frequently than from traditional prose, it draws from the wealth of metaphors and configurations, keeping its sovereignity from both verse libre and rhythmic prose.

The concluding Chapter Four is felt to be organic part of the monography. Its special importance is to point to the role of the old Turgenev in the Russian literature of the fin de siècle. Several poetic achievements of "mysterious narratives" and poems-prose acted as recent or even premature phenomena at that time, while about the turn of the century they became preparatives, fertilizers of recent, modern (symbolistic, impressio-

nistic) endeavours. By outlining the course of the new genre naturalized by Turgenev up to 1917, the author concludes the history of the genre of Russian prose-poems arising from romanticism (Bertrand), modelled after Baudelaire, consummated by Turgenev, and generalized by the turn of the century.

The monography by Zsuzsa D. Zöldhelyi is esteemed as a serious, internationally interesting achievement worth to be published in some universal language.

István Hetési

Hima Gabriella: Kosztolányi és az egzisztenciális regény (Kosztolányi and the Existential Novel)

Akadémiai Kiadó, Budapest 1992 (Irodalomtörténeti Füzetek, No. 125), Ft 145.-

In her analysis of the work of Dezső Kosztolányi (1885-1936), Gabriella Hima concentrates on his "artistic bilinguality" a term coined by the structural linguist Roman Jacobson. By applying this term in her study, Hima points out that Kosztolányi is equally at home in both verse and prose balancing the two genres in his writing without either overwhelming the other. Thus she attempts to find a common denominator for both his poetry and fiction by developing a "poetic methodology" on which she bases her study of his novels.

Right from the start Hima addresses the dual purpose of her study distinguishing between the analysis proper of the work of Kosztolányi and the development of a specific methodology for that analysis, eventually also branching out into other directions. The study profits from the clear outline of its subjects: the reader neither becomes bogged down by unnecessary details nor by an enumeration of problems merely stated but not examined. The introduction, which defines Kosztolányi's standing within the ideological currents of his time, is followed by an analysis of his novels. At that stage a clear picture emerges of the dual purpose of the study: the interpretation focusing on the individual novels and the comparison among them; tracing the line of development and appraising the novelist against the poet. An example for this treatment is the parallel drawn between the collection of poems Szegény kisgyermek panaszai (Plaint of a poor little boy, 1910) and the collection of short stories in Esti Kornél (1927-1933) as well as the attempt to establish the rank of his novels within his oeuvre as a whole.

Hima's evaluation of the symbolic meaning of place and time and their weight in the psychological presentation of the characters opens new vistas as for instance the comparison between the novels Pacsirta (The lark, 1924) and Aranysárkány (The golden dragon, 1925). The analysis of Édes Anna (1926) sheds new light on the conflict presented in the novel by linking the personality of the protagonist with the problems of language which preoccupied Kosztolányi in his writing throughout his lifetime. The basic assumption of Hima's analysis - that the novels, thought focussing on psychological problems, nevertheless carry an existential rather than a psychological message - opens a new approach to the whole oeuvre of Dezső Kosztolányi.

Ágnes Klára Papp

György Kókay: Geschichte des Buchhandels in Ungarn
(Story of Bookselling in Hungary)
Wiesbaden 1990, O. Harrassowitz, 151 pp.

The even internationally neglected scope of booktrade or bookselling has been put on the agenda by H.G. Göpfert, A. Martino and R. Wittmann, editors of the series "Geschichte des Buchhandels" (The Story of Bookselling). Earlier publications were: Geschichte des deutschen Buchhandels (The Story of German Bookselling) (Wiesbaden 1975) and Hans Furstner: Geschichte des niederländischen Buchhandels (The Story of Bookselling in Netherlands) (Wiesbaden, 1985).

Thus, story of bookselling in Hungary was written on commission from Germany, a fact - on one hand - welcome, - on the other hand - it being lamentable that no such demand or proposition arose earlier or recently in this country. Book has been a medium of European ideas since the very beginnings, and not only its production (printing, binding, publishing) but also its propagation, circulation, prohibition, smuggling, hence its way to the reader is worth to be considered. The recapitulation being addressed to foreigners, this fact had to be kept in mind by the author of this pioneering venture.

Eight chapters of the story of Hungarian bookselling are suppported by a ninth chapter of period-wise bibliography, and by references in footnotes. Periodization follows - in lack of a better one, but in conformity with great periods of cultural history - that applied in recent Hungarian literature history up to the 19th century. Story of bookselling being also correlated to other branches of book history, author of the recapitulation of Hungarian book circulation could rely also on his previous studies on book and press history, bibliography. This is maybe less true for the Middle Ages, Renaissance and Humanism, Reformation, Counter-Reformation, and partly, for the baroque Age, but the more valid for the periods of enlightenment and the Reform Era, the Revolution and the Austro-Hungarian Monarchy. Chapter 8 for the period from 1919 to 1987, concerned with decades of the inter-war and post-war periods seems rather sketchy.

The path of book propagation, generalization in Hungary is traced from mediaeval convents and universities, from Hungarian cultural institutions, via by and by arising ecclesiastic and urban libraries, to great stages, the Corvinas, and to the publication of the first printed book in Buda, development of a slight but increasing sphere of readers. It is only in the 16th century that the first publishers and booksellers appear in Hungary. Though booksellers in the up-to-date civilian meaning, middlemen meeting strictly meant social demands (also for books from abroad) appear in the second half of the 18th century, to meet also other functions in the Enlightenment era. Bookselling organized in conformity with new social, political and cultural endeavours tends after the turn of century to the category of Hungarian and international commercial enterprise.

This recapitulation from the Middle Ages almost to now has disclosed blank spots of analytic research periodically varying in proportions, but deficiencies at scattered partial results are somewhat reflected by this book coping with demands for a first synthesis; such as in the reduced data base of pre-Enlightenment centuries, in the forcible bypassing of important information hidden in old family archives or to be found in humanist correspondence.

Neverthelss, by meeting demands for a monography, the author succeeded to trace the path of book in Hungary, to follow footprints of propaga-

tion, to systematize the history of Hungarian bookselling in a wider meaning of the word. Also this synthesis from the Middle Ages almost to the end of the 20th century may involve debatable issues - data corrections, proportions between periods, problems of writing of names, of concept handling, or of translational interpretations, it offers an essentially acceptable image of the propagation of biblioculture strictly correlated to Hungarian erudition. Drawing of the Trianon borders has been a lamentable factor of dividing periods in Hungarian book propagation, namely cities and regions developed into historical cultural centres were cut off the circulation of Hungarian bookselling tied by international lines.

The book in German by Kókay has to be positively valuated from the viewpoints of book reader, public, and reception of European ideas. Also the aspect may be stressed that, considering the problem of book propagation as an essential part of literary life, primarily its function of culture transmission, of literature and culture historical importance was intended to be studied.This endeavour copes with recent results of European special literature. Beyond of raising methodology problems of this complex problem and of its handling, a German series has been launched on the history of bookselling in European countries, of that this is the third volume, supplying a great want. Actualness of compiling a wider Hungarian version, a completer synthesis, and its publication is indebatable.

Lajos Hopp

Elmar E. Holly: Die Weltbühne 1918-1933

Register of all Authors and Papers. Introduced by Sösemann and

Elmar E. Holly, Clloquium Verlag, 1989, Berlin, 390 pp.

(Treatises and Materials of Publicism 11)

Significance of Die Weltbühne (World Stage), political, artistic and economical weekly in the German literature of the Weimarian Republic may be commensurated to the importance of Nyugat ("West") in Hungary. Its editor,Siegfried Jacobsohn (1881-1926) established it in 1905 as "Schaubühne", a theatre weekly, but already in 1913 he completed it into a periodical on politics and arts. It reached, however, real significance in the last year of World War I as organ of German pacifist and antimilitarist intelligentsia, under the heading "Die Weltbühne". Its team of great many contributors (nearly 2000) and - with a few exceptions - frequently changing, was composed of members of different leftist political parties and groups, but thanks to its editors, S. Jacobsohn (up to 1926), Kurt Tucholsky (1926-1927) and Carl von Ossietzky (1927-1933), the weekly kept its independence and democratism imbued with a strong social sensitivity. This was the basis to refute dictatorship of the proletariat by the time of revolutions, just as later, ideas of Nazism. This latter was fought with a relentless criticism and a biting sarcasm. Therefore Nazis suppressed it already on March 1933, and its last editor, Ossietzky, although in 1935 he was given the Novel Peace Prize, perished in a concentration camp.

The periodical making up over 26 000 pages of 14 250 articles in 777 issues, reprinted twice in the past fifteen years, is more than a true chronicle of the history of the first German Republic, but an almost inexhaustible source for the research into German literature of the 'twenties, there being hardly a notable writer of that age having not published

at least one or two papers in it. In addition to papers by two main contributors Tucholsky (1552 articles) and Alfred Polgar (451 papers), they offer us writings by Erich Kästner, Ernst Toller, Erich Mühsam, Arnold Zweig, Lion Feuchtwanger, Joachim Ringelnatz, Arthur Holitscher, Egon Erwin Kisch, Klabund, and Roda Roda, just as - at times - those of three members of the Mann family (Heinrich, Klaus, Thomas).

This periodical bears several relations to Hungary. It not only reported on the proclamation of the Hungarian Soviet Republic, then of the White Terror, but also published the poem "Orgovány" by Andor Gábor in German translation. There are papers by Dezső Kosztolányi, Sándor Márai, Ernő Szép, Mihály Károlyi, Lajos Hatvany, Ignotus, just as by two editors of the newspaper "Pester Lloyd": Ernő Lorsy and Ernő Goth, or by László Lakatos, famous newsman of "Pesti Napló". Since 1928, Béla Balázs regularly wrote for Die Weltbühne, 30 papers in all. The index editor made some mistakes concerning Hungarian authors: Márai occurs with both varieties of his given name Sándor and Alexander, as two authors, while Ignotus is incomprehensibly identified with Adam Müller-Guttenbrunn, a Banate Swabian novelist, resident in Vienna.

After two introductory short essays, the index compiled by E. E. Holy has two parts: the first is alphabetic bibliography of papers issued under the name (or pen name) of the author, while the second, shorter part lists chronologically the 1750 anonymous papers. In the alphabetic index each pen name is considered as an independent unit, but reference is made to both the real name, and the other pen names applied. This method is especially effective for Kurt Tucholsky, the most determinant personality of the periodical, making a clear distinction between poems or essays published by the author by one of his famous pen names (Peter Panter, 480; Ignaz Wrobel, 441; Theobald Tiger 368; Kaspar Hauser 182 writings), or by his proper name (47 publications). The second introductory essay has been concerned just with the question of pen names, and, to the immense surprise of the philological research - recently revived, due in part to the activity of the Tucholsky Society - it is convincingly proven that - in addition to the four pen names acknowledged by Tucholsky - he also published papers by four other pen names (Paulus Bünzly, Hugor Grotius, Theobald Körner, old Shatterhand) missing to now from hitherto editions and bibliographies, although they add up to 31 papers by Tucholsky. Also several writings by other, significant authors, such as Ernst Toller, have been pointed out, missing from the existing most complete, comprehensive editions.

The first introductory essay written by E. E. Holly with Bernd Sösemann, guider of his work, and editor of the series involving the volume, is a short recapitulation of the story of Die Weltbühne, comprising rather useful tables and statistics on the relation between the periodical and its authors. Of them it is clear that about one fourth of all the papers in the periodical were written by the three editors and the two principal contributors Alfred Polgar, and editor of the economy column Richard Lewinsohn. On the other hand, multiple interests, openness and exemptness from prejudices of the editors appears from the adoption of writings by several authors unknown to them (such as Márai, a student in 1923), or emerging only at times, if else the writing pleased them; 90 per cent of the contributors published less than ten papers each.

The authors' index by E.E. Holly is rather helpful for the philological research, and it should be kept in reading rooms of all scientific libraries.

Ferenc Szász

L.S. Levitan - L.M. Zilevich: Suzhet v khudojestvennoi sisteme literaturnovo proisvedenia (Subject in the Artistic System of Literary Works) Riga 1990, 5012 pp.

Title of the book refers to the fact that the subject is analyzed within the artistic system of the literary work, without exaggerating its significance. System of the literary work may have different sections, enhancing the importance of any of its components (composition, artistic talk, systems of imagery, genre, style). In the theoretical subject system analysis by L.S. Levitan and L.M. Zilevich, the subject is not a tool but a goal, direct subject of analysis.

Theory of the subject built-up examines the subject as an element of the complete work of art; on one hand, relation of the subject to other elements, on the other hand, its internal division. An essential problem is the essence of subject and fable. Both concepts grasp the entity of reality inside and outside the work. The fable is perceived by the reader as a depicted chain of events, changes, all that happened - or better, could happen - in reality. Subject is the artistic transformation of fable, a way of artistic arrangement of events (36). Subject and fable are structurally homogeneous - both are sequences of events and conditions, this is why it is essential to distinguish them in principle (37). Also subject and imagery, subject and idea are structurally homogeneous, hence, in a literary work, also fable-less, "superfable", so-called "hyper-subject" may be encountered (37).

Multiplicity of definitions of the subject is self-intended - also following from the multiplicity of structural relations of the subject within the system of the work of art. Systems theory approach to, analysis of the subject cannot rely on else but a system of definitions (43). After a short survey of some peculiarities of the development of up-to-date subject theory, it is stated: Meaning of the word "subject" has gradually, ever more consequently changed from indicating the subject of representation to the artistic-constructive element of the work, and while initially, theory and history of the subject, thereafter, research of the subject built-up were focussed on this concept (44).

Up-to-date subjectology relies on historical poetical definitions by A.N. Veselovski; this term is interpreted else by adherents of A.A. Potebna's psychological schoolthan by formalists of the '20s (B. V. Tomashevski, J. N. Tinanov, V. B. Sklovski), as well as by adherents of M. M. Bakhtin's school. These latter examined the subject from ontological aspects (distinction between subject and fable). Although the authors briefly mention that development of the subjectology of Russian philology exhibits marks similar to philology in other countries (with reference to the volume of the Slovakian Academy of Sciences published in Bratislava in 1971 (61)), this book exclusively relies on Russian philology, referring exclusively to Russian sources, biassing the extremely deepgoing work. In contemporary Russian philology, two groups of subject determinations may be distinguished: 1. Moving collision. 2. Development of the character, or of the relation between characters (67).

Restriction of the concept of plottiness (sujetnost) to "timely" arts, such as literature, is found to be debatable, just as differentiation between spatial and timely groups of arts may be actually (especially, after J. Dewey) considered as outdated. According to phenomenological aesthetics, the work of art has absolutely to be distinguished from the aesthetic subject, and while the former is in any case static, immovable, irrespective of the concerned branch of art (or at least, of a dynamism,

e.g. in music, inexistent for anybody without the recipient's consciousness), this latter, i.e. the process of reception, is absolutely timely, irrespective of the art branch of the given work of art, of its constituent "homogeneous medium". Plot or plottiness is peculiar to any art, making me to agree with the relevant statement by S. Kogan (90).

In the chapter "Unity between subject and fable", differences and linkage points between the two concepts are deeply analyzed by L.S. Levitan and L. M. Zilevich, relying partly on Russian formalists and Bakhtin, and partly, on sources of contemporary Russian philology. The idea by Bakhtin - that chronotopoi are foci of organization of essential actions in the novel's subject - is further developed (128). Fable develops together with the subject, but in this unity, initiative is due to the subject; the fable, i.e., feasible varieties of events described in the work may be reconstructed exclusively from the subject. Unity is realized in verbalism, while, however, the subject is not to be narrated, the fable is relatable, in fact, logically disclosable; the fable is no narrative, recapitulation, but its denotement, "really happened" events. But subject and fable are distinguished unjustified from the aspect of the function of Bakhtin's chronotopos in the subject: "(...) the subject is initiator related to the fable; time is initiator in chronotopos - in relation to space. Hence, the concept "function of the chronotopos to form the subject" may be differentiated: space of the chronotopos forms the plane of fable, and its time - that of the subject"(129). Namely, it is not only the chronotopos that organizes the subject, but also its opposite is true: in the chronotopos of the subject, space and time are an inseparable unity.

In the text of the literary work, real events are reflected by the word not only by its semantical function, but on syntactic level it becomes an "act" forming the subject. L.S. Levitan and L.M. Zilevich examine varieties of the function of the word to form the subject on a wealth of literature (first of all, on prosaic works by Pushkin, Lermontov and Chekhov). From this aspect, predecessor of the Chekhovian dynamic narrative (with a distance varying between author and hero) is considered to be the Pushkinian-Protean narration. Development of the Chekhovian narration is known to have been analyzed, based on prosaic works, by A.P. Chudakov in his "Chekhov's Poetics". Compared to the fact-disclosing-objective analysis by Chudakov, the authors tell something new by introducing the writer-narrator evaluation aspect, the attitude. The intellectual-evaluative function of the narrator, manifest in the verbal deed, in "events of the narrative", varies in dependence on the trend of development of the figures (sujet padenia - sujet prostenia), approaching or deviating to or from the figures' or the author's view. By the way, the author's view has been assumed arbitrarily, it does not appear in the plane of the work's text - as against manifest-evaluating aspects of narrator and figures. There is a single doubtless statement on the author - his intention is to create an aesthetic model of truth (Gyula Király: Dostoevski and the Russian Prose, 1983), within that, other, moral-philosophical, etc. functions are subordinate (in particular, as concerns Chekhov).

The unity of subject and theme is supported by the authors, stating the subject of the work to be a link between life as a matter and its ideatic interpretation, understanding, a moment of transition from one to the other.This transition is realized in the subject. Thereby the theme expresses the unity between artistic purport and form (233).

A sharp boundary is drawn between epic and lyric subjects; in an epic work, the hero is seen and heard, events take place in an outer, objective world; while in a lyric work events happen in the inner, subjective world of the author, nothing is seen, only the author's voice is heard, who is at the same time the hero, the "lyric ego" (390).

After some pages, authors suggest to introduce the concepts of "experienced event" and "experience" to exactly determine dialectics of objective and subjective, about reminding of the "narrated event" and of the "event of narration" of the epic subject (393). Sharp contrast between lyric and epic subject is unjustified, since neither for the epic subject is mental-emotional gist, disclosure, formation of the inner world of the author-narrator, "the event of narration" seen or heard, the plane of sensory display does not entirely comprise the psychic, mental-philosophical plane. On the other hand, often there is a fusion of lyric and epic subjects (e.g. Nekrasov).

In a lyric work, the subject is formed by the condition of the hero, intensive experience of life impressions, or, after T. A. Siman, "instant of lyric concentration". Accordingly, the lyric subject is disclosure of an instant of lyric concentration, timely contrast between the instantaneous condition and its verbal exposition (391). The modern short story (e.g. by Chekhov) might be referred to here, its subject being characterized by a similar contradiction, stress (it has a beginning and an end, but no middle). According to the authors, a fundamental of epic narration is advancement to new facts and events, while the lyric poet keeps at a fix point (392). Also here, short stories (by Gogol, Chekhov) could be referred to, again pointing to immobile existence, moral condition.

Application of another metaphoric concept by T.I. Silman, "overgrowing", "ingrowing" (obrastenie) proved efficient especially in philosophic lyre, for the analysis of works by Pushkin, Lermontov, Blok, etc. Realization of a given subject in concrete, empirical details, "overgrowing" the abstract lyric "ego" in course of the development of the lyric subject (398).

The final part of the book is a detailed, deepgoing presentation of aesthetic features of the dramatic subject by analyzing the "The Revisor" by Gogol, and "The Cherry-Orchard" by Chekhov. While in lyrics the objective world appears through the hero's subjective perception, in drama the objective world discloses itself. The difference between dramatic and epic subjects persists at any level of the artistic system; levels of subject talk, subject composition, subject theme. For instance, epic past and dramatic present are opposed at the level of narrative.The Bakhtinian unity between narrated event and event narration has its counterpart in the case of dramatic subject, in the unity between realized event and event of realization from the reader's aspect, while from the spectator's aspect, unity between performed event and the event of performance may be spoken of. In both cases, these are two meanings of the same word (predstavlenie; 429). A dramatic subject affects direct-sensorial and simultaneous perception, hence it is characterized by "subject-compositional strictness". (Here authors refer to V. J. Khalisev, 437). A dramatic subject is first of all a moving collision", this feature of the subject provides for unity of the dramatic action (437).

This book is offered the Reader as one disclosing - at a depth and profoundity almost unique in Russian philology of the recent years - the place and functions of literary subject in the complex dynamic system of the work.

László Lieber

Klára Erdei: On the Way to Himself: Meditation in the 17th Century. Function Analytic Description of a Genre

(Wolfenbüttler Treatises on Renaissance Studies, Vol. 8)

Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1990, 285 pp.

Distinction of meditation among clerical literary genres is a common achievement of function approach investigations of genre history. Definition of the genre had been long hampered by the double meaning of the term "meditation": on one hand, the religious action, level or form of the individual devotion, on the other hand, reflection in written form aiming at being acknowledged with the soul or god starting from biblical or other religious texts. The genre delimitation is counteracted by the strict relation of meditation to contingent religious forms of action or genres such as paraphrase, prayer, contemplation, soliloquium, catechism, predication, commentary, tractate and exegesis, where an infinity of variations and transitions are possible, as a function or relation to the underlying text, and to the supernatural, or the proportion between emotional and mental elements, religious or literary purpose, as well as of text formulation.

Accordingly, the genre can only be determined within the overall, actual context of the mentioned factors, in the widest meaning. Besides of alteration of genre peculiarities, some constant features appear. For instance, meditation is essentially featured by simultaneous, opposite action of mind and emotions. Accordingly, it has a double role: it is at the same time a subjective avowal and an objective confession. Opposition between the two is mostly resolved in glorification. The essential points of reference of the purport are manifestations of personal feelings, of individual devotion, and/or theological theorems, institutionalized religious message, and the tension between them. Interaction between opposites is determinant not only for the structure but also for the style of meditation, coexistence of concrete, didactic, and of abstract, poetic forms of expression. In meditation, prose is more frequent than poetry, more apt to demonstrate motion of opposite factors.

This genre determination is about the basis of the work by Klára Erdei, analysis of antecedents, types, and development of 16th-century meditation literature, with occasional outlooks to early 17th-century processes. First part of this monograph is a discussion of the mediaeval development of this genre, and its first flourishing at the eve of Reformation. The second part presents the immediate antecedents, the roles of Luther, Calvin, and Ignatius of Loyola. The third part is a survey of the 16th-century history of the literature of meditation decomposed to denominations, referring to significant personalities and regions. This volume, version of the Author's Candidate's Thesis adapted to publicational requirements, is completed by a source list of some 250 items, and a bibliography of about 400 items. This is but a part of the collection: publication of the bibliography on European meditation literature from 1540 to 1630 is stated by the Author to appear in the series of "Wolfenbütteler Dokumentationen".

In this venture it is essentially new that while the first upswing of religious meditating literature by the end of the 15th century is relatively well known, to now little has been known of the subsequent accomplishment of the genre in the last decades of the 16th century, maybe exceeding the former. Questions of the genre poetry are examined by Klára Erdei not in themselves but consequently inserted into processes of

religiosity and mentality histories of the given age. Besides of creations of literary significance, also literarily less valuable, "common" works and their history of influence are investigated. Answers are sought for questions such as why the outstanding importance of this genre in the 16th-century history of religiosity; what are religiosity, literature and piety literature historical causes of its popularity; what is the role of meditation in lives of different religious groups? In this approach, meditation is model of 16th-century mentality and literature, "representative genre of manierism" (Tibor Klaniczay), reflecting two important processes of that age: general crisis of religiosity, querying earlier theorems on sin and repentance, and assimilation, intake of Catholic and Protestant reform conceptions interpreted as responses.

From the mediaeval prehistory of this genre, it is possible to trace appearance in the 4th or 5th century of biblical meditation as method to get to God, early mediaeval development of monastic practice of "lectio divina", appearance in the 11th century of the first real meditations recorded in writing, and theoretical foundation, canonization of this genre. This is followed by the conceptual enrichment of meditation, differentiation of the classic system of lectio - meditatio - oratio, incorporation of contemplation and dialogue, as well as prevalence of mystic tendencies over speculation, scholasticism in the 14th century. First flourishing of this genre in the 15th century is marked by the endeavour to renew spiritual life in Spain, religious trends recapitulated as devotio moderna, reform of ascetic life, and humanist attempts to renewal, as well as works arisen under their influence.

Among 16th-century innovations, Klára Erdei penetrates into interpretations of meditation by Luther, Calvin, and Ignatius of Loyola.

Luther discarded accepted forms of penitence meditation, and radically transformed the mediaeval meditation practice. He replaced "contemplatio" by "tentatio", experiencing God's favour in temptation, stressing thereby significance of hope and faith compared to sin and penitence. Meditation was centered on Christ's suffrance as a means to recognize one's proper sinfulness. Against this, Calvin fundamentally rejected individual, literary processing of religious purports, laic interpretations of holy texts; he applied the term "meditatio" at most in the worldly concept of "reflection". In his Spiritual Exercises, Ignatius of Loyola merely modified traditional monkish forms of devotion, and arranged them according to a new conception, developed a new system of meditation, centering exercises on self-education, self-discipline rather than on self-knowledge. Ignational meditation of complex organization has the form of meditative prayer to be performed according to predetermined thematics, model and schedule.

The common task of meditation literature developed according to these three different conceptions among the different denominations by the end of the 16th century was - as interpreted by Klára Erdei - in common with other genres of religious literature, intrinsic renewal of traditional Christianity, elimination of agony for salvation or sin, integration of doctrines on predestination, electness, and sanctification in everyday life. Typical kinds of Calvinist meditation are Huguenot psalm translations, meditations and paraphrases (Théodore de Bèze, and others), joined in English, German and Hungarian territories by a transitional form related to affine genres. The central scope is here sin, represented as repetitive collision between thesis and antithesis, without absolving synthesis.

First group of Catholic meditations relying on the triad of thesis - antithesis - synthesis comprises texts of Jesuitic origin, essentially all being varieties of the Ignatian model, without reaching its complexity,

shifted either to ascetic worshipping or to mystic contemplation (e.g. Alonso Rodriguez, Pierre Coton, Luca Pinelli, Jan David). For Jesuit authors, meditation is essentially a means of worship, and emphasizing the practical goal essentially inhibited it to become an independent literary genre. Jesuitic meditation achieved fruitful effect and literary accomplishment mostly outside the order, in the more informal Catholic and Protestant devotional literature. The second group consists of Catholic meditations outside the Jesuit order, first of all, the Spanish school of spiritual prayer (Teresa de Jesus, Luis de Granada). It was more liberal, more open and more emotional than the Ignatian variety, model not only of a religious, but also of a literary genre, and having significantly stimulated the Catholic devotional literature evolving in other European countries after 1560. Among them, a representative image is given of the French development. Here the main types are psalm meditations testifying of the transfer of Calvinist forms (Guillaume Du Vair, Pierre Tamisier, Jacques La Vallée), Passion meditations transubstantiating the Ignatian model into a literary work (Philippe Desportes, René Bouchet), and novel meditations uniting different influences into a self-contained version (Jean de La Ceppede,François de Sales).

The last chapter has been concerned with the Evangelical meditations in the way as before, in relation to Protestant religiousness and devotional literature. Direct sources are here ways of meditation of the mediaeval mystic literature and of Catholicism on the way to renewal. Reception of mysticism on behalf of Evangelicals took place first outside the official church domain, and the same is true for the beginnings of Evangelical meditation (Christoph Freisleben, Georg Schmaltzing, Wolfgang Capito). Main types of Evangelical meditations (psalm meditations, Gospel meditations,other religious meditations) are essentially coincident with groups of meditation literature of the other denominations; peculiarities reside in the rather prosaic structure and in restraint in applying emotional effects. The process can be traced where an increasing number of Evangelical authors of meditations ever more consciously draw from Catholic sources (Andreas Musculus, Martin Moller, Philipp Kegel, Johann Arndt), at the same time, germs of literary aspirations emerge (Nicolaus Selnecker, Martin Chemnitz d. A., Johann Gerhard), to develop only in the 17th century.

This book is a significant endeavour to the complex application of genre and mentality historical aspects, likely to be followed primarily by analysts of semi-literary, "subliterary" religious genres.

Gábor Tüskés

PRINTED IN HUNGARY

Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest

MAGYAR

NOTES TO CONTRIBUTORS

All contributions should be typed on one side of the paper only, double-spaced with wide margins. Notes are to be given on separate sheets following the body of the article and numbered to correspond with the numbering in the text. References should be typed in the following format:

[1] Faas, Egbert: Toward a New American Poetics. Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1978. p. 62.

[2] Davis, Murray: The Virginian: social Darwinist pastoral. In: Acta Litteraria, Vol. 23, 1980 (Nos 3–4) pp. 271–279.

[3] Schorer, Mark: Technique as discovery. In: Twentieth Century Literary Criticism; A Reader. Ed. by David Lodge. London, Longman, 1972. pp. 387–400.

HU ISSN 0567—7661