Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS X FASCICULI 1—2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1968

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

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

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

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 120,— Ft, külföldre pedig 165,— Ft. Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest V., Alkotmány u. 21. Bankszámla: 05-915-111-46), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

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

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

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

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 165 forints par volume.

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

ACTA LITTERARIA

TOMUS X

INDEX

Sőtér, I.: La tendance littéraire, la méthode artistique et le style 1
Mezey, L.: Der Literat und seine Literatur 29
Horváth, K.: Die deutsche Literatur und die ungarische Frühromantik 47
Juhász, P.: La poésie en tant qu'instrument du renouveau national et social dans la littérature est-européenne du siècle dernier 63
Komlovszki, T.: Kafkas Schloß und das Fortuna-Schloß des Comenius 83
Krammer, J.: Ödön v. Horváths Romane 95
Katona, A.: Angus Wilson's Fiction and its Relation to the English Tradition ... 111
Egri, P.: Some Modern Tendencies in Twentieth Century Hungarian Poetry, Painting and Music 129
Szabolcsi, M.: Possibilité d'une unité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interprétation des textes 165

CHRONICA

L'Hippolyte—Source socratique? (Falus, R.)—Le congrès à Belgrade de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Ferenczi, L.—Vajda, Gy. M.) — «Atteindre à l'harmonie . . .» (Dobossy, L.) 175

BIBLIOGRAPHIA

Italia ed Ungheria (Szabó, Gy.) — Dezső Keresztury: Und was bin ich . . . János Arany 1817—1856 (Nagy, M.) — Deutsche Literaturgeschichte in einem Band (Terestyéni, F.) — Robert Mandrou: De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles — La Bibliothèque Bleue de Troyes (Gyenis, V.) — Anthony N. Zahareas: The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita (Kulin, K.) — La bibliographie hongroise de la littérature roumaine (Nagy, B.) — István Csapláros: Sprawy polskie w literaturze węgierskiej epoki oświecenia (Hopp,L.) 193

Tolnai, G.: Europe de l'Est — Europe centrale 219
Vajda, Gy. M.: Goethes Anregung zur vergleichenden Literaturbetrachtung 221
Matl, J.: Einige Bemerkungen zu den deutsch-österreichischen-südslavischen Literatur- und Kulturbeziehungen im Vormärz 239
Köpeczi, B.: Le particulier et l'universel dans l'oeuvre de Mihai Eminescu 255
Juhász, P.: Les traits socialistes du démocratisme révolutionnaire de Botev et de Petőfi 265
Dobossy, L.: Contribution à l'étude des origines de la poésie tchèque moderne.... 281
Vujicic, D. Sz.: Théâtre et réalité 293
Bojtár, E.: Poésie pure — poésie communiste 307
Nagy, P.: La littérature hongroise moderne, vue à vol d'oiseau 331

CHRONICA

Проблемы польского театра Просвещения (Кирай, Н.) — Endre Ady et les mouvements révolutionnaires de Pologne en 1905—1907 (Csapláros, I.) — Bibliografia italiana di Ady (Tropea, C.) 341

BIBLIOGRAPHIA

Robert Mandrou: La France aux XVIIe et XVIIIe siècles (Baróti, D.) — Old Literature — Modern Approach (Szőke, Gy.) — Les historiens litteraires soviétiques et les lettres russes du XVIIIe siècles (T. Halász, M.) — A Contemporary Image of Gorky (Fenyvesi, I.) — Новые труды по истории украинской литературы (Шер, В.) — Jack Lindsay: Byzantium into Europe (Mezey, L.) — Robert Goffin: Fil d'Ariane pour la Poésie (Ferenczi, L.) — Péter Egri: James Joyce and Thomas Mann (B. Mészáros, V.) — Quelques aspects du roman moderne (Dobossy, L.) — Milorad Živančevic: Ivan Mažuranic (Póth, I.) — Elemér Jancsó: Des Lumières au Romantisme (Hopp, L.) — Zsigmond Kemény: Gesammelte Werke (Nagy, M.) — György Mihály Vajda: Beständigkeit im Wandel (Hegedüs, G.) 379

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS X

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1968

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 3—27 (1968)

La tendance littéraire, la méthode artistique et le style

Par

ISTVÁN SŐTÉR
(Budapest)

1.

Dans les discussions qui se poursuivent à propos du réalisme, une confusion foncière sur les termes commence à se manifester ces derniers temps, à tel point que, sans y mettre bon ordre, il ne nous serait guère possible de poursuivre des travaux valables, d'arriver à des résultats concluants. En ce moment, dans l'entendement courant, deux notions distinctes du réalisme s'enchevêtrent, pourtant loin de se recouvrir intégralement. Le réalisme fait fonction de la catégorie esthétique et, en même temps, de la catégorie historique. Dans le premier de ces cas, il équivaut à une notion fondée sur *la théorie du réfléchissement ;* dans le second, à *une tendance littéraire.* A l'opposé du réalisme compris dans le sens esthétique, nous avons l'antiréalisme ou formalisme; le réalisme considéré au sens historique s'accompagne de diverses tendances littéraires — classicisme, romantisme, naturalisme, etc. — qui s'avèrent éventuellement ses contraires aussi. La catégorie esthétique représente également un jugement de valeur, ce qu'on ne pourrait affirmer de la catégorie historique.

Par suite du mélange des notions du réalisme provenant de deux sphères différentes — l'esthétique et l'historique —, d'aucuns ont fait de la catégorie esthétique une directement historique: ils ont considéré les tendances réalistes se manifestant tout au long de l'histoire des arts comme un processus homogène ininterrompu, bien que cela ne puisse être imaginé qu'au prix d'une grossière entorse aux faits historiques et à la réalité. C'est ainsi que vit le jour la fiction d'un «réalisme éternel». Il est facile à comprendre que ceux qui étudiaient historiquement les problèmes, les périodes des lettres et des arts ne surent que faire de cette catégorie *esthétique* du réalisme changée arbitrairement en *historique ;* car la spéculation qui veut diviser l'histoire de la littérature en périodes de réalisme «inconscient», «à moitié conscient», puis «conscient» n'est d'aucune valeur; et une histoire de la littérature universelle qui, de Homère à nos jours, ne voudrait identifier que deux tendances littéraires continues, intemporelles — le réalisme et l'antiréalisme — serait incapable de motiver quoi que ce soit des processus effectifs, historiques. D'ailleurs, nul chercheur ne s'est, jusqu'ici, risqué à composer un ouvrage selon cette conception — et il semble vraiment improbable qu'il se trouve un candidat à une telle entreprise.

Malgré cela, nous ne pouvons douter que les catégories esthétiques fondées sur le principe des deux sortes de réfléchissements artistiques — le juste et le faux, l'adéquat et l'inadéquat — ne possèdent leur légitimité, ni qu'elles ne nous fournissent la clef d'une appréciation fondamentalement correcte des phénomènes de la littérature. Et nous ne devons, certes, pas manquer d'imposer ces catégories dans son analyse historique. A la vérité, la juste appréciation critique des œuvres ne devient accessible qu'en leur appliquant les catégories esthétiques fondées sur la théorie du réfléchissement. Commes les activités de l'historien de la littérature sont aussi travaux de critique, nous ne pouvons opérer valablement, dans le domaine de la critique, qu'en usant des catégories esthétiques.

En conséquence, si nous ne tenons pas le réalisme pris sous son angle esthétique pour une tendance littéraire, nous évitons immédiatement quelques malentendus — ainsi qu'une erreur décisive.

Les philosophes ayant élaboré les catégories esthétiques ont accordé peu d'attention à la manière, dont celles-ci pourraient être historiquement appliquées. Des difficultés accrues ont encore surgi du fait que l'utilisation du réalisme en tant que notion de deux sortes a semé la confusion dans la terminologie, étant ainsi à la source d'appréciations et de procédés erronés dans la recherche tout autant que dans la pratique quotidienne de la politique culturelle ou de la critique littéraire.

Afin d'écarter cette confusion, il semble désirable que les sciences littéraires témoignent de l'attention à la nouvelle mise au point de György Lukács, développée dans les *Spécificités de l'esthétique*. S'il est vrai que ces nouvelles conceptions de Lukács restent en parfait accord avec les précédentes, elles nous offrent cependant, rien que par la nouvelle façon d'aborder le problème, une image plus nette, à propos de la catégorie esthétique du réalisme, que dans les ouvrages antérieurs de l'auteur. Effectivement, dans les *Spécificités de l'esthétique*, Lukács n'oppose plus le réalisme et l'antiréalisme en général, mais remplace la divergence par une autre plus synthétique et plus subtile, celle du *symbole* et de l'*allégorie*. Selon la manière de voir lukácsienne, cette antinomie correspond parfaitement à celle de réalisme-antiréalisme, — pourtant, elle semble plus heureuse, plus aisément maniable historiquement aussi. *Allégorie* et *symbole* apparaissent comme catégories esthétiques dans le récent ouvrage de Lukács. Son point de départ est cette pensée de Gœthe selon laquelle: «C'est une grande différence, si le poète cherche le particulier pour l'assortir au général, ou considère le général dans le particulier. Dans le premier de ces cas naîtra l'allégorie, le particulier étant uniquement valable comme un exemple du général; tandis que le second cas fournira, à vrai dire, la nature même de la poésie: il exprimera le particulier sans songer ou faire allusion au général. Or, quiconque se saisira de ce particulier tiendra avec lui le général aussi, mais ne s'en apercevra point, ou seulement plus tard.» (Rappelons ici

ce commentaire de Thomas Mann sur *Buddenbrook*, où il fait remarquer qu'en composant son histoire — «particularité» locale — de Lübeck il n'avait aucune idée à quel point c'était un phénomène général et caractéristique de toute une époque qu'il représentait !)

L'idée gœthéenne, Lukács la développe, l'élargit, l'élève au rang de catégorie esthétique. Selon sa conception, le symbole est la catégorie du réfléchissement adéquat (tendances réalistes), tandis que l'allégorie est celle de l'inadéquat (avant-garde, tendances antiréalistes). L'application historique de ces catégories exigera probablement des améliorations, des rectifications, mais il semble certain que l'allégorie et le symbole sont des formes de la perception dans lesquelles prennent corps les deux variétés du réfléchissement artistique. Le caractère contraire des deux formes est foncier, même dans le sens stylistique le plus étroitement compris. Il est tout aussi sûr que l'utilisation historique de ces catégories est possible de façon plus naturelle, plus concrète que celle des précédentes, parce que Lukács, tout en maintenant ses anciennes opinions, les a sensiblement différenciées en les développant à nouveau.

L'utilisation de ces catégories promet d'être fructueuse dans les travaux d'appréciation, donc critiques de l'histoire de la littérature, puisque, de la sorte, non seulement on pourrait écarter la déficience moindre, le quiproquo terminologique, mais on se rapprocherait aussi de la solution des particularités esthétiques.

Cependant, de cette manière non plus, le chaos régnant aujourd'hui ne serait entièrement liquidé. Une opinion s'est, en effet, répandue qui considère le réalisme, en tant que catégorie esthétique, comme *une méthode*, et qui conçoit les tendances non-réalistes comme *des 'tendances de style'*. Ainsi, face à la méthode réaliste, nous aurions les 'tendances de style' du classicisme, du romantisme, du naturalisme, etc. Que nous jugions le réalisme catégorie esthétique ou historique, il sera indubitablement juste de le considérer comme une méthode artistique. Les catégories de Lukács conduisent également au palier de la méthode: en cas de son analyse historique, il faudrait vraisemblablement procéder à l'étude de la méthode symbolique (attention à ne pas la confondre avec l'école poétique du symbolisme !) et de la méthode allégorique.

Mais peut-on désigner comme de simples 'tendances de style' tout ce qui est en dehors du réalisme ? Il est évident que nous ne considérons pas le classicisme, le romantisme, le naturalisme, etc. comme des catégories esthétiques, mais comme des tendances littéraires. Or, tendance littéraire et 'tendance de style' font deux. Plus loin, je développerai leurs traits différents, mais je me permets dès maintenant de faire observer que, historiquement, le classicisme, le romantisme, le réalisme, le naturalisme, etc. se manifestent comme tendances littéraires. Celles-ci ont leur programme, leur théorie, leur doctrine

et leur pratique spécifique de création: la méthode artistique, et enfin, leur style conditionné par les facteurs précédents. Par exemple, le classicisme ne vise pas en priorité à élaborer un style quelconque: d'abord, il formule une doctrine; puis, il arrive à une méthode artistique spécifique; et ce ne sera que de ces facteurs que proviendra le style classique qui n'est donc nullement à leur origine.

Les tendances de la littérature sont des formations concrètement déterminées sur le plan historique, au développement pouvant être suivi pas à pas, c'est-à-dire qu'elles sont des méthodes se cristallisant à partir des interactions du programme, de la doctrine et de la création effective. Historiquement, ce n'est que sur la base de ce principe que nous sommes en mesure de développer une systématisation pure et ce n'est que dans le cadre de la mise au point ainsi réalisée — dans le cadre du système des processus historiques des tendances (ainsi que des théories, méthodes et styles qui y sont compris) — que nous pouvons appliquer pertinemment les catégories esthétiques plus haut commentées. Ce n'est que dans un tel système que nous pouvons vraiment faire valoir cette exigence littéraire critique qui est assise sur la théorie du réfléchissement et qui utilise la catégorie esthétique du réfléchissement adéquat ou inadéquat.

Est donc erronée l'opinion qui oppose l'une à l'autre méthode artistique et 'tendance de style'.

Nous procéderons valablement au point de vue historique et aussi esthétique, si nous élaborons l'image historique des tendances littéraires (ainsi que des doctrines, méthodes artistiques ou créatrices, et styles de représentation, qui y sont contenus) et si, dans l'appréciation des œuvres produites par les tendances littéraires, nous mettons en application les catégories esthétiques du réfléchissement adéquat ou inadéquat (celles définies par le symbole ou par l'allégorie).

Dans ce qui va suivre, je ne puis présenter qu'une ébauche sélectionnée de cette conception, puisque la mise en œuvre conjointe du principe des catégories esthétiques et des tendances littéraires considérées comme formations historiques, exige un vaste champ et encore bien des investigations à longue échéance.

2.

Le réfléchissement adéquat ou inadéquat peut se concevoir au sein de chaque tendance littéraire. Celle du romantisme et celle du réalisme comportent des phénomènes relevant tout autant de la catégorie du juste que de celle du faux réfléchissement, et pouvant être critiquement discernées. Or, ces phénomènes trouvent leur source non dans le style, mais dans le mode de réfléchissement.

La conception rompant avec la manière de voir — propre à la science bourgeoise — selon les époques de style et la remplaçant par la distinction d'époques d'histoire de la civilisation survenues en résultat de processus politiques, économiques, philosophiques et idéologiques qu'on pourrait quasiment considérer comme des périodes de la superstructure, est donc parfaitement pertinente. Le style est, cependant, un système de marques de la forme; et quelque largement que nous interprétions son sens, quelque nombreux que soient les éléments du contenu que nous lui incorporions arbitrairement, nous ne saurions l'identifier à un corps de doctrine, ni à une philosophie, ni même à un régime politique.

Un style sera, plus d'une fois, en rapport avec le goût (général et individuel), parfois même avec la mode. Naturellement, le goût est conditionné par des facteurs économiques, historiques, idéologiques, sans que ceux-ci visent en premier à façonner le style. Les différentes tendances et écoles, les divers programmes littéraires peuvent également être considérés comme des corps de doctrine (qui produisent des méthodes de création) et englobent le problème du style non comme un objectif primordial, mais comme l'une des formes d'expression de leurs visées. Le naturalisme incorpore à la littérature la philosophie positiviste, la physiologie, la théorie de l'hérédité et, ce faisant, arrive à une certaine méthode créatrice. Cette méthode perceptive et créatrice en soi ne veut pas dire style et n'assigne nullement les éléments, les moyens de celui-ci. Thomas Mann pensait que son *Buddenbrook* était une œuvre d'inspiration naturaliste, non sans raison d'ailleurs, puisque la structure même du roman généalogique, la théorie de l'hérédité, de la décadence biologique remontent à Zola. Cependant, l'ironie chez Tomas Mann et une sorte de pathos romantique chez Zola amènent dans leurs ouvrages respectifs des différences si essentielles du style, et une divergence si profonde des effets de la forme, qu'entre *Buddenbrook* et les *Rougon-Macquart* nous pouvons établir tout au plus des affinités de méthode, c'est-à-dire certains rapprochements plutôt superficiels d'une conception scientifique. Et c'est là le facteur déterminant, au regard duquel le style s'avère secondaire.

Au point de vue de la méthode artistique, c'est la peinture impressionniste qui est la plus proche de l'école littéraire naturaliste et il n'y a rien de fortuit à ce que Zola en prenne la défense la plus acharnée, puisque cette école introduit dans le processus pictural une théorie scientifique, naturaliste, une conception particulière du mariage des couleurs, c'est-à-dire l'usage conscient des nuances complémentaires donnant aussi naissance à un certain style, mais celui-ci étant la conséquence immédiate de la méthode artistique à laquelle il reste subordonné, tout en présentant des décalages selon l'artiste, la période.

Ainsi, dans des cas essentiels, ce n'est pas le goût public que nous pouvons découvrir à l'arrière-plan des styles, ni une quelconque expérience indirecte de l'époque dans le domaine du goût, ni à plus forte raison une de ses modes,

mais bien les vues, les visées fermement établies d'un programme, d'une école, d'une tendance, définissant, certes, clairement et nettement le style, mais toujours au profit de l'évocation, de la réalisation de ses objectifs idéologiques et esthétiques, prenant sa source à ceux-ci et leur restant subordonné.

De substantielles différences historiques, techniques et matérielles se présentent entre les styles visuels (en premier, de l'architecture, des arts appliqués et des beaux-arts) et les styles en littérature et en musique. Précisément à cause de leur matérialité, ceux-là se manifestent plus catégoriquement, de façon mieux dessinée, leurs caractéristiques sont plus facilement détectables et démontrables. Les styles de l'architecture, des arts appliqués (ameublement, etc.) et des beaux-arts ne suivent pas une voie parallèle aux styles musicaux ou littéraires, ils obéissent à de tout autres lois. Le goût public exerce une ingérence directe dans la tournure des styles visuels, aux traditions plus solidement implantées, puisque conservées par des ateliers, des artisans qui travaillent des matières premières à l'aide d'instruments. Les styles de la littérature et de la musique sont toujours plus libres, plus contingents.

Dans une part notable des cas, les styles visuels ne sont pas les effets, à tout coup, du goût général; tel pourra être (impressionnisme, école préraphaélite, etc., etc.) le produit d'un programme artistique et d'une méthode idéologique consciemment élaborés. Qui plus est, *la tendance* et *la méthode* artistiques sont à un tel point plus importantes, plus frappantes que *le style*, que celui-ci peut se mettre au service d'idées et de tendances opposées, cela étant parfaitement naturel aux yeux des auteurs comme à ceux des lecteurs.

Dans la vie quotidienne, des tendances, des styles littéraires et des styles, des modes en architecture ou dans les arts appliqués se côtoient très étroitement, alors que sur le plan doctrinal ils pourraient être antagoniques. En littérature, bien plus qu'en architecture, dans les arts appliqués ou dans les beaux-arts, les styles se rattachent à chaque coup à des tendances, à des programmes, se présentent comme les suites des méthodes artistiques, créatrices. Dans les lettres, ce sont *la tendance littéraire* et *la méthode artistique* qui décident, et *le style* se manifeste uniquement comme leur effet. Nier l'existence du style en littérature ou dans n'importe quelle discipline artistique serait absurde et inepte. Mais, si nous plaçons le style au-dessus de la méthode créatrice, de la tendance littéraire, si nous essayons d'expliquer celles-ci par celui-là, cela conduit à une situation inextricable, car le style présente comme identiques des phénomènes radicalement différents. Et il est tout à fait impossible d'établir la différence entre les tendances littéraires sur la base de leur style.

Il est donc indéniable que nous ne saurions comprendre les phénomènes et les processus historiques de la littérature qu'en analysant, au premier chef, les tendances littéraires, ainsi que leurs méthodes artistiques, créatrices, puis, en corrélation avec elles, les styles dont elles sont à l'origine et qui sont à leur service.

3.

Si nous passons en revue les tendances qui se suivent dans les lettres mondiales, nous pouvons constater que, parallèlement à la différenciation de la littérature, les textes contenant le programme des tendances littéraires se séparent nettement de ceux tournés vers les questions de la stylistique, de l'expression. Dans les fragments de la poétique d'Aristote, les problèmes de la méthode créatrice et de l'expression s'accommodent encore, alors que Quintillien jette déjà les bases de cette discipline, la rhétorique qui, pendant de longs siècles, ne se préoccupera que des éléments techniques de l'expression, de l'évocation, donc du style. Les manuels de rhétorique étayeront, pendant des centaines d'années, autant dans les écoles que dans les lettres, l'étude et le bon usage, le perfectionnement, et l'entretien du style. Ils perpétueront surtout la tradition antique, en premier l'idéal et le goût de Cicéron, éventuellement la conception contraire, anticicérionienne, tout en s'imprégnant du goût de l'époque donnée, prescrivant l'usage des métaphores et des allégories, la mesure et le caractère de leur utilisation, et prenant position soit pour un style plus sobre, soit pour un autre plus châtié. A partir du XVIe siècle, les manuels de rhétorique nourris surtout aux traditions quintilliennes et les complétant conformément au goût du jour cèderont la place à des ouvrages autonomes, des traités de stylistique qui, pour dégager le style idéal, ne veulent plus aborder la question d'une manière scolaire. Ces livres de stylistique ont un rôle jusqu'à la période romantique; l'un des derniers sera celui de Batteux, le manuel si estimé des Lumières françaises, du classicisme allemand et, en Hongrie, du cercle de Kazinczy.

Cependant, ces rhétoriques et stylistiques ne comportent jamais de programme littéraire, ne se préoccupent pas de créer une tendance littéraire, elles se cantonnent exclusivement dans le domaine de l'amélioration du style, tout en soutenant, sur son terrain spécifique, rien que par cela aussi, les objectifs de certaines tendances littéraires; ces ouvrages sont, ainsi, en harmonie avec la tendance dominante, à l'époque donnée, dans les lettres sans pour autant avoir participé à sa création, à son développement. Leur rôle — cependant non négligeable — n'est donc ni d'initiative, ni primaire. Depuis la période romantique, ces traités de stylistique ont cessé de jouer un rôle et le style littéraire se développe, se modifie sur les traces d'exemples vivants: auteurs, écoles, ateliers.

De la sorte, le style se présente, dans la littérature et, de même, dans la peinture, comme un problème technique. Aux XVIe et XVIIe siècles, les traités consacrés à la technique picturale se suivent — certains fondés sur l'enseignement de Léonard de Vinci —, négligeant les questions de principe de la discipline pour les procédés pratiques, pour les problèmes d'atelier, au sens le plus strict du terme.

Dans les lettres et dans la peinture, nous avons aussi des ouvrages sur les questions de principe, et dont les traités techniques transposent les directives théoriques. Les écrits consacrés aux questions de principe de la littérature ou des arts contiennent le programme, la théorie, la doctrine de telle ou telle tendance, entre autres du classicisme, du romantisme, du réalisme, du naturalisme, du symbolisme, de l'expressionnisme, etc. Disposant d'un programme et d'un système de valeurs sciemment élaborés, ces tendances s'accompagnent, la plupart du temps, de visées philosophiques, suscitent et respectent des règles esthétiques, ont leurs propres objectifs idéologiques; tout cela revient à dire qu'elles créent les différentes méthodes de la représentation, de la prise du réel. L'essence de telle ou telle tendance littéraire est justement la méthode artistique, créatrice. Le style n'est qu'un de ses éléments, sa manière d'être, son agent expressif. Donc le style est l'instrument de la méthode créatrice, mais non l'unique.

Les sciences littéraires ont encore à approcher par une étude historique approfondie l'ensemble des problèmes de la méthode artistique, c'est-à-dire d'établir comment les principes et la pratique d'une tendance littéraire se cristallisent en méthode artistique, créatrice. Chaque tendance se fixe un programme idéologique, esthétique; d'une part, elle propage une certaine perception, elle rejette, d'autre part, tels procédés, opère un choix dans les possibilités du rendu artistique. Ces processus de choix et de refus sont inséparables de l'activité d'une tendance littéraire ou artistique.

Ce sont la théorie et le programme d'une tendance, ainsi que la pratique des auteurs rattachés à elle et mettant là théorie à exécution dans leurs œuvres qui, ensemble, créent la méthode artistique. Il y a une interdépendance entre la théorie et la réalisation artistique: celle-là inspire, stimule le travail de création, celle-ci exerce un choc en retour sur l'effet conscient de la théorie, l'affine, la nuance, la perfectionne. La méthode créatrice se modifie selon l'individualité de chaque auteur aussi, mais elle comporte des traits communs, des visées qui caractérisent tous les partisans de la même tendance.

Il va de soi que le style fait partie de la méthode artistique, de la création pratique, et que l'activité théorique des tendances ne détournera point son attention du style. De la sorte, celui-ci se mue en un élément de la méthode artistique, créatrice.

Le contenu d'une méthode sera fort varié, les tendances se distinguant l'une de l'autre au premier chef dans leur méthode. La méthode artistique de chaque tendance littéraire peut consacrer plus ou moins d'attention à tel ou tel problème, à telle ou telle exigence de l'écriture; elle peut englober une certaine façon de percevoir le réel, le comment de la peinture de l'homme, de la création des types, le désir de traiter — ou justement de rejeter — les processus sociaux ou psychologiques, la mentalité éthique, etc., etc. — et aussi le style. Ce sont ces exigences de la méthode artistique qui font que le style sera soit

sobre, classique, soit d'un pittoresque romantisme, soit d'une expressive accentuation, etc.

Parfois, les tendances littéraires sont sollicitées par des mobiles philosophiques; ou plutôt, leur majeure partie véhiculent aussi une certaine perception philosophique qui influe sur le programme, les principes esthétiques, donc sur la méthode créatrice. Mais la conception qu'un auteur se fait du monde peut fondamentalement modifier la fonction, les objectifs d'une tendance littéraire. La méthode du symbolisme a suscité, dans la poésie française, une école totalement éloignée de la politique, tandis que, chez le Hongrois Endre Ady ou le Russe Alexandre Blok, elle a fourni la possibilité même d'une poésie révolutionnaire. La conception du monde, l'idéologie déterminent, parfois, chez les disciples d'une même méthode artistique aussi, des différences radicales, des antagonismes. La méthode du réalisme est tout autant en mesure de servir, sur le plan idéologique, des tendances réactionnaires que progressistes. Pour arriver à la compréhension, à l'explication des tendances littéraires, nous devons partir de l'idéologie, de la conception du monde, en ne perdant toutefois pas de vue l'éventualité que la méthode créatrice et la perception artistique, dont elle est à la source, que l'œuvre elle-même en tant que réfléchissement réfutent, de fois à autre, les visées idéologiques de l'écrivain, démontrent et prouvent autre chose que ce qui était l'objectif initial de l'auteur.

4.

Il se peut que les méthodes artistiques, créatrices de différentes tendances littéraires arrivent à des résultats semblables, alors que leur point de départ est tout autre. La méthode du classicisme français impose les principes du naturel et du bon sens, ambitionne dans le rendu une certaine retenue et harmonie, refuse les excès de la forme, soumet les passions à une discipline morale et, parallèlement, manifeste une ardeur humaniste contre tout ce qu'elle juge contraire à la nature. Les personnages des comédies de Molière sont ridicules, parce que leurs penchants, leurs passions sont dénaturés. Le principe de prendre modèle sur la nature crée des caractères fidèles à la réalité, ce qui fait que le classicisme français peut, de par sa méthode, aboutir au réfléchissement adéquat du réel. Pourtant, on ne saurait désigner sa méthode comme réaliste. Elle crée beaucoup d'éléments de la perception et de l'écriture que la tendance du réalisme adoptera, utilisera également, car tantôt les tendances nouvelles renient les précédentes, tantôt elles prennent au contraire appui dessus.

Les traditions, l'héritage littéraires sont un facteur que nous ne pourrions négliger, lorsque nous essayons de comprendre la littérature, de l'interpréter historiquement. (Dans ce qui suit, je me propose de présenter les questions méthodologiques de l'analyse des tendances à l'aide, avant tout, des exemples

puisés au classicisme français, ainsi que des mouvements dans son sillage.) C'est sous l'influence de la philosophie descartienne que le classicisme en France donna forme à la présentation analytique de la vie spirituelle, des passions. La méthode du réalisme hérita du classicisme et adopta la motivation psychologique soignée des actions, puisque le procédé répond parfaitement à ses visées. Par contre, le romantisme fut loin de mettre celles-ci à profit dans une semblable mesure. Balzac et Stendhal usèrent en toute conscience et avec un parfait esprit de suite de la représentation psychologique d'une Madame de Lafayette et même d'un Racine; ils firent de cette manière de présentation un élément essentiel de la méthode réaliste. Au contraire, le romantique Victor Hugo n'aurait su que faire de cette sorte de présentation. Ainsi, la tendance du classicisme français aboutit, sur le terrain de la peinture psychologique aussi, à un réfléchissement adéquat du réel, en conséquence de quoi ses conquêtes seront, pour la tendance et la méthode réalistes du XIXe siècle, une tradition effectivement valable.

L'exemple du classicisme est également apte à nous permettre d'éclairer les rapports de la méthode artistique et du style; persistons donc un moment dans ce domaine ou plutôt dans celui de sa variante la plus notable: le classicisme français. Cette tendance a pris corps, d'une part, à la suite des disputes pour établir les règles de l'art dramatique, pour imposer le principe aristotélique des trois unités; d'autre part, en résultat des activités de l'Académie française dans la théorie littéraire; enfin et surtout, grâce aux travaux de codification menés à bien par Boileau. Quant à sa méthode artistique, créatrice, ce sont les grands auteurs en collaboration avec les théoriciens — Molière, Corneille, Racine, La Fontaine — qui l'ont cristallisée. Ce sont également leurs œuvres qui ont donné naissance au style classique qui trouva sa confirmation théorique auprès des auteurs de traités de stylistique comme Lamy, Bouhours et autres.

Nous ne saurions endosser l'opinion de ces historiens de la littérature qui considèrent le baroque: manifestation universelle de l'«esprit du siècle», et y incorporent le classicisme. La présence du baroque en France ne peut être éclairée que grâce à la méthode historique comparée, car il n'est rien de plus que le résultat de l'influence de la civilisation italienne et, en partie, espagnole, face auxquelles la tendance du classicisme s'est développée quasi comme une réaction nationale.

Le baroque a son style propre en architecture, dans les arts appliqués, dans les beaux-arts; il dispose également d'une méthode artistique s'y rattachant. La tendance du classicisme est certainement en corrélation avec le baroque, puisqu'elle naît de sa négation, de son refrènement. Au moment de l'épanouissement du classicisme, le baroque ne disparut pas entièrement de la France, mais ne sut plus jamais regagner sa suprématie non plus. Nous retrouvons ses traditions refoulées, ses vestiges dans la poésie, en architecture aussi, où il est repoussé à l'arrière-plan, mais uniquement parce qu'on puise à une

tradition classique le précédant immédiatement, celle de Palladio et de quelques-uns de ses contemporains. Dans les beaux-arts, le classicisme remonte directement aux sources de l'Antiquité. Nous voyons la lutte des deux tendances dans la peinture française, dans la dispute des disciples de Rubens et de Poussin, c'est-à-dire dans la discussion sur la primauté du coloris ou du dessin.

L'opinion qui voit dans le classicisme français le promoteur d'un idéal humain, d'un comportement éthique doit être considérée comme juste. La méthode créatrice de la littérature classique sert ces buts, de même que son style. De la sorte, le classicisme de France fait partie intégrante d'une vaste préoccupation spirituelle et politique qui, à la suite du chaos et des crises en cascade causés par les guerres de religion, les factions internes, la résistance à l'ingérence espagnole, par les luttes pour le raffermissement du pouvoir central de la royauté — tendit à la normalisation de la situation, au rétablissement de l'humanisme dans ses droits. Cette époque a vu dans le baroque italien l'opposition à ses visées, elle l'a combattu en conséquence, si bien que le classicisme fut également une extériorisation d'un genre nouveau du caractère national de la littérature française.

Tendance littéraire, le classicisme français représente donc, avant tout, une sorte de perception esthétique, c'est-à-dire un système d'idées ayant ses propres bases philosophiques (Descartes et, en partie, les néo-stoïciens), ses normes critiques, sa propre méthode de la connaissance et de la création; il possède également — conditionnés par les précédents facteurs — son code, son trésor de formes, son style. L'essentiel de cette tendance comporte encore un objectif de principe: créer l'ordre et l'harmonie humanistes au service desquels elle se consacre soit consciemment, selon son programme, soit — éventuellement — quasi malgré elle.

De la sorte, le discernement de la physionomie du classicisme français peut se faire en premier par voie gnoséologique et, en partie, par l'analyse des formes. Cependant, son caractère spécifique diffère de celui des tendances semblables s'étant manifestées au sein d'autres littératures nationales et à d'autres époques. Les classicismes espagnol et allemand — ce dernier dans une mesure encore accrue — comportent des éléments perceptionnels, voire même philosophiques différents, d'autres intentions. Malgré cela, il existe entre les classicismes d'Europe des traits communs décisifs. Nous devons mettre à jour et étudier ces divergences et ces concordances à l'aide de la méthode comparative, un tel procédé ne pouvant que nous rapprocher de la compréhension du classicisme en tant que tendance, perception et méthode créatrice.

Le classicisme français a utilisé des moyens de représentation lui permettant de réfléchir fidèlement le réel. Poussant notre examen sur le plan des catégories esthétiques, nous pouvons dire que les personnages chez Molière sont réalistes et que la peinture psychologique chez Madame de Lafayette

l'est aussi. La tendance réaliste du XIXe siècle mettra également à profit ces conquêtes: Balzac, lui-même, usera des procédés molièresques de la création des types et, plus encore, de la méthode du psychologisme classique. Historiquement, ces résultats de la tendance classique préparent et soutiennent les activités du réalisme au XIXe siècle, tout en se maintenant dans les limites de leur propre domaine. Selon les catégories esthétiques, le classicisme français présente des réussites réalistes sans que, pour cela, on puisse le considérer, dans l'ensemble, comme tendance réaliste, sans que, également, elle produise à tout coup des œuvres réalistes.

Cette minutieuse démarcation des catégories esthétiques et des formations historiques (c'est-à-dire des tendances littéraires) est nécessaire, parce que, soit leur identification, soit leur inversion nous conduirait à l'abstraction que sont les catégories de style dans l'histoire des idées, ou à la conception du «réalisme éternel».

Ainsi que la plupart des tendances littéraires, le romantisme endosse sciemment sa dénomination et son programme, mais, de cela, il ne s'ensuit nullement que tous ses participants veuillent ou puissent représenter la même idéologie. Leur méthode artistique, créatrice concordera, tandis que leur idéologie, leurs visées seront réactionnaires ou, au contraire, révolutionnaires. La philosophie, la théorie, la méthode du romantisme diffèrent fondamentalement aussi bien du classicisme (qu'il renie) que du réalisme. La méthode artistique romantique use de tels procédés d'idéalisation, d'amplification et de dénouement qu'ils tranchent autant sur ceux du classicisme que sur ceux du réalisme. Tout cela n'exclut pas la possibilité de relever, dans les œuvres romantiques, des représentations qui sont, primordialement, le lot de la tendance réaliste. De plus, la méthode caractéristique du romantisme permet, parfois, la prise convaincante d'un réel d'une espèce spécifique. Rappelons-nous, dans *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, ces personnages agrandis de l'Ancien Régime et de la Révolution: ces figures romantiques rendent de manière particulièrement prenante les réalités, la tension de la situation historique. Selon la catégorie esthétique, nous devons juger que le romantisme aussi est apte à réfléchir fidèlement certaines particularités du réel, tandis qu'il est éminemment convenable pour ce qui est de rendre d'autres particularités. Voilà pourquoi, dans le cadre de son art réaliste, Balzac a usé, dans l'intérêt de la peinture de la vie, de plusieurs procédés romantiques.

Nous pourrions citer d'autres exemples de ce genre, empruntés cette fois au naturalisme, au symbolisme, à plus d'une tendance encore. Ils ne pourraient nous dispenser que les mêmes conclusions: *impossible d'appliquer correctement les catégories esthétiques sans la connaissance approfondie des contenus effectifs des tendances littéraires, c'est-à-dire en négligeant leur théorie, leur méthode artistique, leur style.* De même, dans l'analyse des tendances, il faut mettre en œuvre les catégories esthétiques qui permettent l'ultime appréciation

des réussites de chacune d'entre elles. Ce n'est pas en les considérant comme des 'tendances de style' (ce qui est coutumier, en ce moment, dans les deux camps s'affrontant au cours de la discussion) que nous pourrons répondre aux exigences de l'historicité, mais en voyant ces tendances littéraires comme des systèmes philosophiques, idéologiques, des méthodes artistiques théoriquement et pratiquement développées, dont l'aspect formel est le style.

5.

Les tendances de la littérature prennent forme historiquement, elles doivent donc avoir des antécédents et, plus tard, devenir tradition, héritage vivant ou tombé dans l'oubli.

Le romantisme, le réalisme, le symbolisme, etc. ont effectivement leurs antécédents et plus la littérature se différencie, plus les legs enrichissant la tradition sont variés, plus la possibilité s'accroît que telle ou telle tendance littéraire choisisse, parmi les éléments des méthodes artistiques précédentes, ceux qu'elle pourra utiliser au profit de ses principes et de ses objectifs. Une nouvelle tendance ne rejettera pas en bloc même son sol nourricier immédiat que, la plupart du temps, elle s'efforce de renier. Le romantisme a tourné le dos au classicisme, mais il a trouvé et pris chez Gœthe le genre du poème dramatique; quant à Chateaubriand, le promoteur de la prose romantique, du style romantique, il n'a fait que transposer une variante de style de la prose classique. Le naturalisme a beaucoup emprunté à la méthode artistique de la tendance réaliste, tandis que celle-ci s'est abreuvée, nous l'avons vu, au classique et au romantique. Les tendances littéraires aboutissent à des synthèses, mariant dans leur propre méthode artistique, créatrice les procédés et éléments de plusieurs parmi celles qui les ont précédées.

De temps en temps, la manifestation d'une nouvelle tendance littéraire amène la revigoration, le rajeunissement d'une plus ancienne. Les différentes conquêtes viables des tendances entrées en lice sur les traces du réalisme au XIXe siècle ont, en fin de compte, aidé le réalisme renouvelé du XXe siècle à développer, en assimilant leurs conquêtes, une méthode artistique plus riche, mieux différenciée. C'est ce processus d'adaptation que nous identifions dans la méthode réaliste de Roger Martin du Gard, ou du roman américain de nos jours.

Il se peut que nous relevions de longs antécédents à une tendance littéraire, avant même qu'elle se soit manifestée par un programme conscient. Les origines du roman réaliste français du XIXe siècle remontent au XVIIe, et nous devons voir dans le roman picaresque aussi l'une de ses sources. Pour ce qui est de l'analyse psychologique s'inspirant de Descartes et qui, nous en avons parlé, se rattache à la méthode créatrice du classicisme, elle est, du même coup, à la racine du procédé prôné par le roman réaliste au XIXe siècle.

Les antécédents et les traditions donnent de complexes implications et si, par facilité, nous voudrions passer outre à cela, nous ne manquerions de tomber dans la vulgarisation, la simplification. Dans les sciences littéraires, la méthode marxiste s'affirme dialectique, lorsqu'elle considère dans leur ensemble les catégories esthétiques et l'historicité des tendances.

Si, dans le cas des tendances littéraires antérieures, nous avons discerné l'adaptation, la synthèse, nous ne pouvons que les retrouver dans le réalisme socialiste. Dans sa méthode artistique, celui-ci opère également une refonte des conquêtes réalisées par d'autres tendances littéraires, des perfectionnements l'enrichissant tout en cadrant avec son idéologie, ses objectifs. En procédant à nos analyses conformément aux catégories de *Spécificités de l'esthétique*, nous devons également constater que dans plus d'un cas, le réalisme socialiste peut renverser les activités de tel ou tel artiste au sein de la catégorie de l'allégorie, et le guider jusqu'au réfléchissement artistique adéquat. Dans la littérature mondiale le réalisme socialiste s'oppose aux aspirations à l'allégorie ou, du moins, les nie. Ce qui ne veut pas dire que tels auteurs du réalisme socialiste ne puissent se fourvoyer dans l'allégorie; l'ouvrage cité de Lukács sonde effectivement ces possibilités, nous prémunit contre des dangers qui, au cours d'une récente période, ont surgi de manière effective. Malgré de tels risques, malgré les éventuelles digressions, le réalisme socialiste adopte intégralement, en tant que tendance littéraire, la catégorie esthétique du réfléchissement adéquat, amène la synthèse entre la conception du monde, l'idéologie et la méthode artistique; en conséquence de quoi, il peut précisément se permettre la grande variété, la multiplicité dans les formes à son choix. Historiquement, le réalisme socialiste met aussi à profit les traditions de la littérature nationale et range parmi ses propres antécédents autant les éléments constitutifs de son évolution, la tradition de la tendance réaliste que certaines aspirations d'avant-garde qui, précisément influencées par le réalisme socialiste, se sont détournées du réfléchissement allégorique et ont abouti à l'art du «général perçu dans le particulier».

Mais ces deux sortes de catégories esthétiques ne sont pas seulement opposées, il existe entre elle des possibilités de communication aussi. La tendance de l'allégorie peut s'inverser, donner dans son propre contraire; de même, pour la tendance du symbole. Notre époque est, exactement, l'arène de ces mouvements complexes, c'est ce qui réclame dans le travail de la critique littéraire, l'application conjointe, dialectique du principe esthétique et de celui historique.

S'il n'est pas bon que l'esthétique néglige les catégories historiques des tendances littéraires, il est tout aussi erroné que l'histoire de la littérature omette de prendre en considération les catégories esthétiques du réfléchissement adéquat et inadéquat. Dans nos recherches en sciences littéraires, il est urgent de développer les intentions théoriques, philosophiques des tendances littéraires. *Nous ne pouvons considérer celles-ci comme équivalentes, mais nous*

ne devons également pas réserver exclusivement au réalisme le privilège du réfléchissement adéquat. Suivant le cas, nous pouvons relever les phénomènes de ce réfléchissement dans les diverses tendances littéraires, dans les ouvrages romantiques, classiques, etc. aussi.

Mais cela ne permet pas de supposer que, du point de vue de la justesse du réfléchissement, nous considérions équivalentes toutes les tendances littéraires. La méthode de telles d'entre elles offre moins de possibilités au réfléchissement adéquat, tandis que celle des autres l'aide considérablement. Il ne fait pas de doute que la tendance du réalisme compte dans ce dernier groupe, c'est précisément pourquoi elle est plus vigoureuse, plus viable que certaines autres. Mais, historiquement, la tendance du réalisme a également exigé des renouvellements pour conserver ou imposer de manière inédite sa capacité de réfléchissement.

6.

Lorsque nous procédons à une analyse conforme aux tendances historiques et, simultanément, aux catégories du réfléchissement artistique, nous devons faire entrer en ligne de compte les conditions complexes qui jouent dans la formation, le développement d'une tendance littéraire. La manière, dont elle devient intentionnelle, dont sa théorie, sa pratique, sa méthode artistique et son style prennent corps, nous force, la plupart du temps, à suivre pas à pas des processus et phénomènes fort disparates, et il est impossible de formuler un schème ou un modèle uniformément applicable à la présentation historique de toutes les tendances littéraires. Quant à prendre en considération justement les tendances littéraires présentes au sein de telle ou telle époque, celles en décomposition dans les diverses disciplines artistiques, ainsi que celles encore en voie de formation, les styles encore valables et ceux à anticiper, enfin le jeu, dans ces phénomènes, des catégories esthétiques — cela nous mènera de nouveau à un tableau d'ensemble extrêmement compliqué. Or, cette complexité relève de l'essence même de l'art et toute simplification des phénomènes historiques ou esthétiques ne pourrait que nous conduire à des erreurs.

Avec tout cela, nous devons naturellement savoir aussi que les tendances littéraires luttant pour la prépondérance sont éminemment poussées — aptitude innée chez elles — à la simplification des faits, ce qui leur est, d'autre part, nécessaire pour toucher à leurs buts. C'est pour cela qu'il est important de concevoir historiquement ces simplifications et de les situer dans le système d'idées de la tendance littéraire même.

Immanquablement, chaque nouvelle tendance littéraire redistribue en deux groupes les œuvres du présent et du passé, et rejette l'une de ces sphères dans l'intérêt de la prépondérance de l'autre. C'est ainsi que procéda Stendhal dans son *Racine et Shakespeare*, cet essai qui met à profit la confrontation du

classicisme et du romantisme afin de prendre position pour celui-ci, c'est-à-dire pour l'art nouveau, s'adressant à sa propre époque. Ainsi, chez Stendhal, classicisme et romantisme sont des notions dont la première qualifie l'art inactuel, vétuste, la seconde l'art renouvelé, actuel. Stendhal ne pense point en écoles, en tendances littéraires, lorsqu'il emploie ces notions de cette façon; pourtant, il raisonne dans l'intérêt d'une tendance neuve: le réalisme; car, en vérité, ce qu'il taxe de romantisme lui correspond et sert de justification à ses propres aspirations d'auteur. Stendhal prend position pour le romantisme en luttant pour sa tendance personnelle et, par la même occasion, rejette selon ses intentions inhérentes, les représentants par excellence du romantisme: Madame de Staël et Chateaubriand.

Ce Stendhal qui considère l'ensemble de la littérature comme réparti dans deux sphères: classicisme et romantisme, et qui prend position pour la seconde est, en fait, un antiromantique, le promoteur de l'art réaliste. Si sa spécifique notion du romantisme ne pourrait être confondue avec la tendance littéraire d'un Chateaubriand, d'un Hugo, d'un Lamartine, ce romantisme proprement dit, et ne pourrait être — ni comme la distinction d'une période, ni comme celle d'une tendance, mais uniquement comme un moyen d'approche — un instrument servant la formulation théorique, le programme de ses visées artistiques personnelles — réalistes. Nous comprenons donc que, dans la phraséologie stendhalienne, la notion de romantisme prend une toute autre signification que dans l'entendement de plus d'un de ses contemporains, ces vrais romantiques, ou que dans le nôtre; chez lui, cette notion correspond au réalisme.

Tout cela nous recommande de ne pas recevoir les jugements critiques se manifestant au sein d'une tendance littéraire et s'avérant justes, bien fondés de son point de vue, ou même du point de vue de l'évolution générale des lettres, de ne pas les accepter en tant que principes d'une systématisation historique, mais d'y voir, obligatoirement et au premier chef, la manifestation des objectifs fondamentaux de la tendance littéraire.

7.

On ne saurait rattacher à une date précise l'apparition ou la disparition d'une tendance littéraire; le processus de la naissance ou de la décomposition d'une tendance ne peut également être compris dans une formule de portée générale. Par exemple, on ne pourrait, pas plus que le contraire, soutenir que la théorie d'une tendance littéraire précède généralement sa pratique créatrice; car nous pourrions avancer autant d'exemples à l'une qu'à l'autre de ces variantes. La littérature critique se réfère souvent au fait que la théorie du classicisme français a pris corps avant que les œuvres l'étayant aient vu le jour. Par contre, les plus beaux monuments du roman réaliste français avaient

déjà parus, quand on se mit à l'élaboration des visées et de la théorie de la tendance. Il nous suffit de passer en revue l'avènement des différentes tendances littéraires françaises depuis le milieu du XVIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe, pour constater combien d'apprêts ont précédé leur cristallisation. Les spécialistes de la doctrine classique en France avancent à juste titre que les recommandations de Boileau, le théoricien de l'âge d'or de la tendance, ne contiennent nul principe qui n'ait été, déjà auparavant, exprimé ou expliqué. Et ce ne sera que l'histoire littéraire qui ornera les lettres du siècle de Louis XIV du nom de classicisme.

Découlerait-il de cela, par hasard, qu'il ne serait pas indiqué de parler de tendances littéraires? A lui seul, le tableau de ces deux cents années des lettres françaises est en mesure de nous convaincre que c'est une toute autre théorie, ou doctrine, qui accompagne les œuvres classiques, romantiques, réalistes, et que la formulation, la réalisation des visées de chaque tendance littéraire ne se font qu'à la suite de processus complexes et très variés. Pour revenir à notre exemple, l'étude du classicisme français doit visiblement partir de l'examen de la théorie, et doit en conséquence tenir compte du fait que la doctrine de cette tendance opposée au baroque italien se fonde également sur des théories venues de la péninsule et nourries à l'Antiquité, — que la formulation définitive de la doctrine classique se dégage graduellement chez Malherbe d'abord, puis chez Chapelain, chez d'Aubignac, enfin chez Boileau. Ce sera cette théorie qui guidera les activités créatrices d'un Racine, d'un Molière, d'un La Fontaine, et ce sera de l'interaction de la théorie et de la pratique que naîtra la méthode artistique, créatrice du classicisme français; ce seront également partie la doctrine, partie la pratique qui arrêteront son style et celui-ci se maintiendra tout au long du XVIIIe siècle, même plus longtemps encore, bien que la théorie et la méthode à sa base fussent, alors, déjà sensiblement modifiées. Il y a peu de tendances littéraires ayant disposé d'une théorie aussi amplement élaborée que celle du classicisme français. Le réalisme, par exemple, s'est développé sur des assises théoriques plus réduites et, de plus, sa doctrine n'a fait que d'enregistrer subséquemment la pratique de la création déjà établie par les œuvres.

8.

L'extrême développement et la richesse de la doctrine classique en France dirige notre attention sur un phénomène en rapport avec les problèmes majeurs des civilisations nationales, de l'épanouissement de la culture bourgeoise éclose sous le féodalisme. A partir de la Renaissance italienne, cette culture, qui est une conséquence de la naissance du capitalisme, considère l'Antiquité comme son modèle et s'efforce, dans la poésie aussi, d'en égaler les sommets, d'en assimiler la méthode créatrice, artistique. Sans le succès de ces tentatives,

les littératures modernes de l'Europe n'auraient pu voir le jour. Pour surpasser le haut niveau des conquêtes de la civilisation antique, pour réussir à marcher de pair avec la science libérée de l'emprise théologique, les lettres européennes avaient dû assimiler cet héritage. Nous devons saisir dans ce retour à l'Antiquité, le corollaire ultime de la laïcisation intégrale d'une civilisation en passe de devenir bourgeoise.

L'étude des modèles antiques et leur application aux circonstances de l'ère moderne ont donné naissance à cette volumineuse littérature théorique qui a précédé et inauguré la grande époque du classicisme français, englobant non seulement celui du règne de Louis XIV (et aussi, en partie, le baroque), mais encore diverses tendances et aspirations artistiques du XVIIIe siècle. Cette période ne prendra fin qu'avec les manifestations du romantisme, ou plutôt du réalisme; échelonnée sur quelque deux cents ans, elle s'avérera le théâtre de la fondation des littératures européennes modernes et ses résultats s'intégreront non seulement aux lettres des peuples déjà capitalistes, mais aussi aux littératures nationales nouvelles s'épanouissant, pendant tout le XIXe siècle, en Russie, en Pologne, en Hongrie, etc.

A son origine, la théorie littéraire française de la première moitié du XVIIe siècle n'aspirait nullement à créer la tendance classique, mais à tirer les enseignements réservés par les modèles antiques, à les adapter aux circonstances d'époque, cela dans l'espoir d'une littérature répondant au niveau d'évolution d'une civilisation désormais sur la voie bourgeoise. C'est de ce fondement théorique ainsi dégagé, et du goût se mettant à son unisson, que les grands auteurs classiques français ont profité pour créer leur propre méthode artistique. Il est certain que lors de la composition d'une histoire comparée des littératures européennes, il nous faudra étudier et présenter cette période allant du début du XVIIe siècle à peu près jusqu'à la chute de Napoléon, et comprenant des tendances littéraires — diverses, il est vrai — toutes caractéristisées communément par un culte particulier de l'Antiquité. Après la chute de Napoléon, ce culte disparut petit à petit des littératures nationales.

Selon des catégories esthétiques, le réfléchissement adéquat du réel est facile à distinguer dans les œuvres majeures du classicisme français; celles de Molière, de Racine, de La Fontaine abondent en personnages, en situations, en dénouements réalistes. Cependant, la théorie, la doctrine du classicisme nous évitera l'erreur d'indentifier totalement cette tendance au réalisme par suite de la présence de phénomènes identiques. En effet, la théorie classique française se propose d'imposer la nature et la raison, c'est-à-dire professe l'imitation de la nature et l'observation des règles du bon sens. Et l'Antiquité sert, ici, de modèle suprême, justement parce qu'elle a le plus parfaitement réussi l'imitation de la nature; en assimilant sa théorie, nous nous calquons donc et sur la nature, et sur la raison (Van Thiegem). Ce principe permet, certes, les solutions réalistes, mais n'est pas entièrement identique à celui du

réalisme. En effet, le «général» ne signifie pas uniquement la nature, mais la réalité complète, l'élément social n'y étant, par exemple, même pas un élément naturel. Le principe naturel favorise plutôt la représentation de caractère psychologique ou moralisant, c'est-à-dire la manière de voir qui désire percevoir dans la philosophie de l'âme et l'éthique les manifestations autonomes de «l'histoire naturelle de l'homme».

De plus, le principe naturel du classicisme ne se réclame pas *de toute la nature*, mais procède *à un choix* au sein de celle-ci, ce qui fait que l'idéalisation appartient à son essence même. La méthode réaliste de Stendhal ou de Balzac exercera un effet de surprise sur les contemporains, parce que peignant ces interférences de la nature humaine et de la réalité sociale qui, auparavant, ne figuraient pas, même chez les plus grands auteurs. Les personnalités les plus éminentes du réalisme au XIXe siècle — les prosateurs français et les Russes — ont visé à bien plus qu'un réfléchissement quelconque de la *nature*. La destinée de leurs héros est l'expression non seulement de la nature humaine, mais aussi de facteurs historico-sociaux concrets. En cela, la perception et la théorie du réalisme diffèrent sensiblement de celles du classicisme.

Historiquement, le romantisme et le réalisme — bien qu'ils soient tendances littéraires opposées, se niant mutuellement — se manifestent presque de concert quand il s'agit de prendre position contre la période artistique orientée sur l'Antiquité. C'est le romantisme, puis le réalisme des premières décennies du XIXe siècle qui frayeront la voie à l'avènement de la littérature moderne proprement dite. Chacune de ces deux tendances littéraires désire liquider la perception fondée sur l'imitation de l'antique et sur le principe naturel, sans pour cela vouloir se frustrer de nombre des conquêtes de celle-ci. Les antécédents des deux tendances remontent à la période du classicisme français, plus précisément au milieu du XVIIIe siècle.

L'ouvrage de Van Thiegem sur les doctrines de la littérature française (*Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, 1946) présente dans une esquisse précise et subtile les affinités des antécédents du romantisme et du réalisme avec la doctrine classique. Le plus important des événements relatifs au classicisme français dans le domaine de la théorie littéraire — les deux querelles des Anciens et des Modernes — annonce déjà le romantisme, en exigeant la peinture du monde chrétien au lieu du païen; de même que, plus tard, ces principes artistiques des Lumières qui encourageront la peinture du quotidien, du présent, de la vie bourgeoise peuvent être considérés comme des signes avant-coureurs du réalisme. Et le culte exagéré de la raison dans le classicisme suscitera la protestation des défenseurs du sentiment et fournira encore des arguments à l'hostilité du romantisme à l'égard du classicisme.

Les théoriciens désirant replacer en ses droits l'univers des sentiments prépareront, déjà dans les décennies des Lumières, l'avènement du romantisme. Nous devons également tenir compte, comme d'une source du romantisme,

de cette soif du sentiment — du sentimentalisme — à la fin du XVIIIe siècle, et du culte de la sensibilité. Le procédé pictural, la technique de la description qui se propagent encore avant la Révolution, et dont les premiers modèles se trouvent sur les pages de la *Nouvelle Héloïse*, doivent être également considérés comme les antécédents partiels du romantisme.

Le XVIIe siècle avait encore unanimement imité l'Antiquité, mais au XVIIIe siècle l'effet réciproque des littératures d'Europe commença à se faire sentir; d'abord, ce furent les lettres françaises qui assumèrent un rôle comparable à celui précédemment confié à l'Antiquité; puis, après le déclin de la tendance du classicisme, l'influence de la littérature anglaise contribua, en France, à l'éclosion du romantisme et, plus tard, du réalisme. Quant à Madame de Staël, elle étaya le développement du romantisme français en lui faisant connaître Gœthe et Schiller.

Entre l'avènement du classicisme et l'époque des Lumières, des changements en profondeur se dessinent dans la littérature française; cependant, depuis la formulation de ses règles au XVIIe siècle, le style littéraire même ne s'était guère modifié. Dans toute la première phase du romantisme persistent certains traits du style classique, bien que l'idéal stylistique du XVIIe siècle se fût, entre temps, «sensibilisé» sous la plume de Rousseau et des auteurs dits préromantiques, se fût enrichi de nuances et d'une musicalité lui étant, encore à son origine, étrangères.

Dans les arts majeurs, c'est dans l'architecture que s'impose toujours plus le style classique (la coupole du *Panthéon* de Paris par Soufflot), tandis que dès Watteau et Fragonard la peinture se libère du classicisme des thèmes bibliques ou antiques, devient intime et directe, cela à un moment où les lettres ne sont pas encore mûres à un tel changement, et que seul le sentimentalisme de Greuze témoigne de l'harmonie de l'art pictural avec les aspirations littéraires d'une veine semblable. David, au contraire, remettra en vogue le classicisme à un moment où la littérature n'en voudra plus; ses tableaux classicisants les plus caractéristiques datent d'avant la Révolution, des dernières années de l'Ancien Régime. Nous aurions beau chercher le pendant de cette conception classique dans les lettres de l'époque: les formes à l'antique d'un poète contemporain, André Chénier transmettent un message trop tendre, trop sentimental pour qu'on puisse y soupçonner des affinités avec le puritain républicanisme d'un David. Le style brillant et, parfois, touffu des arts appliqués sous le règne de Louis XIV, puis de Louis XV cède la place, justement avec Louis XVI, c'est-à-dire au moment où la littérature s'éloigne le plus du classicisme, à un goût plus classique, en même temps plus raffiné, plus proche de l'idéal là-bas renié. Par contre, l'art des jardins se soumet à l'influence anglaise tout autant que le roman; et, à l'opposé de l'architecture, des beaux-arts, de la décoration, il répond parfaitement aux exigences des lettres imprégnées du culte de la sensibilité, de sentimentalisme.

A la vue d'un tableau si bariolé des styles et des formes au XVIIIe siècle, nous devons nous souvenir que, précédemment, sous Louis XIV, et parallèlement à la simplicité, à la pureté classiques des tragédies de Racine subsistaient, sous le signe du baroque, les spectaculaires ballets, les somptueuses cérémonies de cour, les arts appliqués, la luxueuse décoration intérieure, ce qui nous met dans l'impossibilité de démontrer en tout cela un «style d'époque» d'une quelconque homogénéité. La multiplicité, les parallélismes des tendances, des styles conjoints, dont nous avons pu faire l'expérience dans cette période choisie comme terrain de démonstration, nous avertissent clairement que, pour identifier les phénomènes effectifs, il ne nous faudra pas manquer de dépouiller les complexes entrelacés des tendances littéraires et artistiques, des méthodes créatrices y prenant corps, ainsi que les styles s'y rattachant. Car ce ne sera que de cette façon que nous pourrons aligner les phénomènes liés entre eux et les isoler de ceux d'un genre différent.

9.

De quelles nuances devons-nous prendre grand soin, quels pièges posés par les apparences devons-nous soigneusement éviter au cours d'un tel dépouillement des faits, au cours d'une telle analyse? L'étude du réalisme en France nous fournit les réponses pertinentes à ces questions. La méthode créatrice du réalisme est inséparable du roman en tant que genre et, sans le développement de celui-ci, elle n'aurait pu prendre l'extension convenable. La condition préalable du réalisme des drames d'Ibsen fut le réalisme déjà implanté dans le récit épique, dans le roman. On considère généralement Champfleury comme le promoteur du programme de la tendance. Ce fut lui qui publia, en 1857, son étude critique intitulée *Le Réalisme*, tandis que la revue d'Edmond Duranty — *Réalisme* — paraissait de novembre 1856 à mai 1857; mais, à une date plus mémorable encore et antérieure aux précédentes: dès 1855 — Courbet accrochait ses tableaux refusés aux cimaises du Pavillon du Réalisme.

Le mouvement réaliste des années 1850 fit beaucoup pour la présentation et l'acceptation de la tendance, mais alors, en cette qualité, le réalisme était depuis longtemps créé et ses pionniers — Stendhal, Balzac — ne vivaient plus. *Le Rouge et le Noir* est daté de 1830; Balzac a développé sa conception de la *Comédie Humaine* également à la même époque. L'introduction à ce cycle fut rédigée en 1842; si elle comporte effectivement les principes premiers du réalisme balzacien, nous devons pourtant considérer comme la véritable annonce de la tendance le *Racine et Shakespeare* de Stendhal (1823—1825) qui, prenant la parole pour la défense du romantisme à l'occasion d'une représentation de Shakespeare à Paris, soutint objectivement les droits d'un art neuf et aida pratiquement le triomphe à venir du réalisme.

L'introduction au cycle de Balzac met tout autant en vedette les idées de l'époque dans les sciences naturelles (Geoffroy de Saint-Hilaire) que la conception naturaliste de Zola portant la marque de l'influence d'un Claude Bernard. Mais, dans la méthode créatrice balzacienne, ces idées occupent une place plus modeste que dans sa théorie, alors que, dans la méthode de Zola, c'est précisément la suprématie scolaire et dogmatique de la perception scientifique *(Le Docteur Pascal)* qui fait obstacle à un véritable réfléchissement artistique. Quelque dominante que puisse donc paraître cette manière de voir naturelle dans la doctrine réaliste, son rôle n'a pas à être considéré comme déterminant. La philosophie du positivisme n'y trouvera également sa place que grâce à Taine et a posteriori, étayant la tendance du naturalisme plutôt que l'éclaircissement des principes du réalisme.

Nous pouvons voir dans tout cela que la théorie — la doctrine — joue au sein de la tendance réaliste un rôle tout différent que dans le classicisme. La méthode stendhalienne, balzacienne du réalisme prend forme sans aucune préparation théorique particulière, au cours de la création pratique même, la théorie étant, à la vérité, à la traîne de celle-ci et luttant pour la victoire future de la tendance, pour la mise au point de ses principes. Quant à la synthèse qui se constitue dans la tendance réaliste: des éléments de premier plan nous en sont fournis par l'essai de Taine sur Balzac, quand il démontre comment la peinture de l'époque et du milieu propre aux romans historiques de Walter Scott a influé sur la méthode de la représentation réaliste balzacienne, comment elle a été utilisée dans la *Comédie Humaine* pour rendre les réalités contemporaines.

La méthode artistique réaliste s'est développée dans le roman français et a trouvé sa forme la plus parfaite dans le roman russe. Tout auteur qui, depuis, a aspiré au réalisme a cherché et cherche ses modèles, ses règles dans la méthode de ces deux écoles. Theodore Dreiser fait remarquer que c'est la lecture des réalistes français et russes qui lui a permis d'arriver à sa propre méthode créatrice; il ne fait d'ailleurs aucun doute qu'il ne soit le continuateur direct de l'écriture balzacienne dans la présentation des conditions sociales, des éléments objectifs du milieu. Tolstoï aussi recommandait aux jeunes écrivains de son pays la lecture des réalistes français; et le roman russe du siècle dernier a usé des résultats dégagés en France dans ce domaine, et les a fait fructifier.

Plus les réalismes russe et français — qui s'efforcent à saisir le général dans le particulier — pénétraient profondément le destin de l'individu, en révélaient ce qui lui est particulier, plus ils mettaient à jour le général aussi. Les méthodes artistiques les plus appropriées de la présentation du particulier se sont imposées lentement, graduellement dans les antécédents mondiaux du réalisme littéraire; et les procédés de la création mis à l'essai par nombre de périodes et par différents auteurs (la peinture des caractères, la motivation

psychologique, l'effet frappant des types, l'objectivité du rendu, etc.), les conquêtes de tendances ultérieures dans le domaine de la représentation ont abouti à leur synthèse dans le roman russe et français. D'autres variantes du réalisme ont, cependant, vu le jour dans diverses littératures nationales, surtout dans celles dont le romantisme a été un composant de poids.

Par exemple, la méthode réaliste des lettres hongroises du XIXe siècle se distingue sur plus d'un point de la française. Chez Balzac aussi, nous avons les mélanges variés du romantique et du réaliste, son programme n'ayant certainement rien à voir avec la tendance du romantisme, tandis que chez nous c'est celle-ci qui conduisit au réalisme certains de nos auteurs (l'exemple le plus frappant peut-être est celui de József Eötvös). L'explication d'un tel phénomène est que l'un des objectifs du romantisme français (Victor Hugo) était de se faire le porte-parole passionné des douloureuses questions sociales de l'époque, du sort des malheureux, des opprimés. Suivant délibérément le programme hugolien, Eötvös aborde lui aussi des problèmes brûlant d'actualité dans son roman: *le Chartreux*, ce qui fait de cette oeuvre d'inspiration romantique l'avant-coureur de son grand roman réaliste: *Le Notaire de village*.

Dans les pays d'Europe centrale et orientale retardataires, mais aspirant d'autant plus impatiemment à des réformes bourgeoises, la peinture réaliste des problèmes spécifiquement nationaux est, parfois, d'une autre facture que celle des littératures occidentales. En Russie, c'est Gogol avec ses *Ames mortes* qui représente un art réaliste tranchant radicalement sur celui d'un Stendhal ou d'un Balzac. Dès sa première période, le roman russe reflète deux voies différentes: celle de l'*Onéguine* et celle des *Ames mortes*. Leur origines sont les mêmes, mais leur conception du particulier est différente. Ces deux optiques prévaudront tout au long de l'évolution du roman russe soit séparément, soit entremêlées. Et déjà le *Notaire de Village* témoigne que les oeuvres réalistes critiques des lettres hongroises portent les marques de la manière des *Ames mortes*.

Dans nos ouvrages réalistes, l'héritage romantique perce également à travers certaines formes, certaines traditions de l'action. A l'égard de l'intrigue, réalisme et romantisme soulèvent des exigences dissemblables. C'est la confrontation de la manière de conter, des intrigues chez Tolstoï et chez Hugo qui peut démontrer de la façon la plus convaincante les disparités entre les deux tendances littéraires. Il ne fait pas de doute que l'action des ouvrages en prose romantiques est plus spectaculaire, plus consciemment à effet et aussi plus spéculative que celle des romans réalistes. L'action est un composant très notable de la méthode artistique; ses prototypes reflètent également les différences entre les méthodes. Chez nous, c'est Jókai qui a incorporé, au roman, l'anecdote en tant que forme parfaite, enjouée, harmonieuse de l'observation réaliste, celle pouvant le mieux cadrer avec le romanesque, avec l'intrigue survoltée. L'anecdote restera ensuite l'un des éléments primordiaux de la méthode

créatrice critique et réaliste de certains romanciers hongrois; cette circonstance, tout en qualifiant leur méthode, la distingue aussi de celle des lettres réalistes plus tôt et plus solidement bourgeoises.

En étudiant le roman hongrois du point de vue de la méthode artistique, nous constatons que notre prose a adopté, dès le milieu du siècle passé, la méthode du roman réaliste français, ainsi que ses antécédents, ou du moins les éléments essentiels de celle-ci. La critique de l'époque exigeait d'ailleurs avec insistance de nos romanciers la motivation, la vraisemblance, l'authenticité de la peinture des caractères et de la psychologie. A la fin du siècle, l'influence inspiratrice du roman russe se greffera sur ces modèles français. Cette méthode artistique, créatrice a persisté dans nos meilleurs romans au XXe siècle, elle s'est affinée, elle en est devenue un élément intégrant.

Dans le roman hongrois, la méthode créatrice romantique mêlée à des éléments réalistes a longtemps persisté dans la peinture de genre, dans l'écriture anecdotique et dans le rendu du patriarcal et arriéré «univers hongrois» considéré, malgré tout, avec une véritable ferveur. Ce fut ainsi qu'une variante spécifiquement hongroise du réalisme prit corps chez nos romanciers, c'est-à-dire un art réaliste entremêlé de couches romantiques. Ces deux voies empruntables représentent deux variantes, deux possibilités de la méthode réaliste dans l'histoire de notre roman et prouvent que les méthodes artistiques elles-mêmes ne sont pas de caractère statique et peuvent amorcer des changements fonciers sous l'effet des conditions nationales, des traditions, ainsi que d'autres circonstances.

L'élément le plus important de la tendance littéraire historiquement examinée est la méthode artistique, créatrice. Avec le temps, les tendances, les mouvements littéraires peuvent cesser, mais leur méthode artistique, ou certains de ses composants continueront éventuellement à rester en place dans d'autres tendances littéraires ou chez des auteurs qui ne sauraient être rattachés à l'une quelconque d'entre elles. La catégorie des tendances littéraires n'est pas particulièrement apte à servir de base à la systématisation en histoire littéraire, celle-ci étant, à chaque fois, forcée de parler en notions collectives, ce qui conduit à des solutions de fortune. Dans l'intérêt de la compréhension et de l'authentique classement des phénomènes, nous ne pourrions mieux faire que de sonder la méthode artistique et nous efforcer de mettre à jour ses particularités.

L'examen des tendances et — dans leur sphère — du caractère, de la place, des formes d'apparition, des théories, des méthodes et des styles représente l'une des tâches que nous avons à résoudre. Les sommaires exemples que nous avons énumérés dans la présente étude sont loin de fournir un tableau détaillé de la complexité du problème. Car aux époques plus modernes, se fondant sur des traditions plus riches, disposant de plus de modèles et d'influences — telle est la nôtre aussi —, les tendances littéraires ne se manifestent plus

d'une manière entièrement dépourvue d'équivoques, comme c'était le cas naguère. Mais même dans les situations de cette sorte: la méthode artistique se manifeste clairement dans les œuvres; et, en la mettant en lumière, nous pouvons détecter et désigner leur place, ainsi que celle de leurs auteurs. L'analyse des tendances littéraires et surtout celle de la méthode artistique de chaque auteur, c'est-à-dire le développement théorique des particularités de ces méthodes créatrices doit représenter la tâche la plus importante et la plus immédiate de l'histoire marxiste de la littérature.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 29—46 (1968)

Der Literat und seine Literatur

Zur Entstehungsfrage der gebildeten Laienschicht im mittelalterlichen Ungarn

Von

László Mezey
(Budapest)

An der Tätigkeit eines glaubwürdigen Kapitels oder Konvents nahmen die Mitglieder des Kollegiums regelmäßig Teil. Aber außer den Domdignitäten, gewöhnlichen Kanonikern und den Konventualen begegnen wir oft den Alteristen, Chorkaplänen eines Kapitels oder dem Sublektor,[1] d. h. dem Schulrektor, dem Succentor. Nicht selten kommen die zum exempten Territorium der königlichen Prälatur gehörenden Pfarrer[2] als Bewollmächtigte, im einheimischen Ausdruck »*Testimonia*« in den Urkunden vor. Bis zur Mitte des 15. Jh. erscheinen in ähnlicher oder gleicher Eigenschaft die sogenannten Chorkleriker, »*clerici chori*«,[3] d. h. die dem in der Dom- oder Stiftskirche den Gottesdienst ausübenden Kollegium, dem »Chorus«, zugehörigen Kleriker niederen Weihegrades. Die kommen auch des öfteren mit den Bevollmächtigten des Königs oder des Palatins, also mit dem »homo regius« oder »palatinalis« bei Rechtshandlungen als glaubwürdige Zeugen, »*fide digna testimonia*« vor.[4] Es ist allgemein üblich, daß infolge der heutigen unpräzisen Terminologie diese Chorkleriker in dem ungarischen Sprachgebrauch als Priester bezeichnet werden. Obwohl die Altaristen und sonstige zum Priester geweihten Mitglieder des Dom- oder Stiftschores strengstens in denselben Dokumenten im Unterschied zu den Chorklerikern genannt werden. Allerdings haben bereits M. Érdujhelyi und I. Hajnik gesehen, daß es sich im Falle der Chorkleriker nicht um Priester sondern um Priesteramtskandidaten handelt, ihre Bedeutung wurde von G. Bonis hervorgehoben. Zuletzt hatte R. Gerézdi[5] den Versuch gemacht, den Inhalt des Begriffes näher zu klären.

Die Eigenart derselben ist geeignet, die Lösung des Problems der ungarischen Bildungsschichten zu fördern. Die Bezeichnung des Chorklerikers ist nicht immer folgerichtig angewandt worden. Ferner ist er, wie gesagt, kein eigentliches Kapitel- oder Konventsmitglied, wie es in der üblichen Formelwendung steht: »misimus unum ex nobis . . . carissimum socium N. concanicum nostrum«.[6] Daher ist es notwendig, die verschiedenen Amtsbezeichnungen dieses Klerikers näher zu untersuchen.

Im Jahre 1346 hatte der Konvent von Lelesz eine richterliche Vorladung durch einen Klosterschüler (»per parvulum scholae nostrae«) zu dem Ange-

schriebenen gelangen lassen.[7] Der kleine Schüler der Klosterschule erscheint natürlich nicht in einer streng genommenen Amtshandlung, die von einem Mitglied des glaubwürdigen Orts hätte vorgenommen werden müssen. Es ist ja nur eine Briefträgerrolle. Jedenfalls ist es nicht ohne Belang, daß der größte glaubwürdige Ort, freilich nur in einer recht bescheidenen Weise, aber doch die Mittätigkeit eines seiner Schüler in Anspruch nehmen konnte, wohl zu Schulungszwecken. Auf diese praktische Weise wurde dem Scholar die Wichtigkeit und die Gemeinnützigkeit der Schrift, der Authentizität und des glaubwürdigen Ortes recht wirksam eingeschärft. Der Konvent der Benediktiner-Abtei von Pécsvárad schickte hingegen im Jahre 1320 den kleriker Andreas, als »seinen Mann« (nostrum hominem) mit dem »homo regius« als Zeugen aus.[8] Dieser Kleriker entbehrt jeder näheren Bezeichnung, daher dürfte seine Verbindung mit dem Konvent nur eine gelegentliche gewesen sein, Andreas war möglicherweise ein Pfarrkleriker irgendeiner dem Stifte unterstellten Pfarre, wie auch die Pfarrer der Abteigüter in den Ausfertigungen als Zeugen herangezogen wurden. Die letzteren waren selbstverständlich Weltpriester. Als aber im Jahre 1280 von dem Kapitel von Großwardein erwähnt wird, daß das Testimonium der »treffliche« Junge Petrus, Kleriker unseres Chores[9] war, war die Zugehörigkeit des »juvenis idoneus« als Kleriker zum Domchor unbestreitbar. Demselben Fall begegnen wir 1328 und 1330, als die Kreuzherren von hl. Stephan zu Budafelhéviz zweimal einen gewissen Kleriker Johannes zur Sachvernehmung aussenden: «misimus . . . hominem nostrum Johannem, clericum chori nostri fidedignum«.[10] Die Fidedignitas gebührt dem Kleriker auch dann, wenn die Bezeichnung selbst entfällt. Die Abtei von Szekszárd schreibt i. J. 1345: »nostrum hominem Nicolaum clericum chori nostri . . .«[11] Die Beispiele könnten vermehrt werden, aber wir wollen uns dem Inhalt des Terminus zuwenden . . . Wir dürfen für den clericus chori eine ähnliche Stellung annehmen als jene, die der »*clericus parochialis*« zu seinem Leutpriester bzw. zur Pfarre oder Pfarrgeistlichkeit innehatte. Letzterer sollte mit dem Pfarrer oder mit der Geistlichkeit gemeinsam die üblichen gottesdienstlichen Funktionen verrichten, »die Psalmen singen, bei der Messe und Vesper dem Offizianten antworten«.[12] Nun ähnliche Funktionen hatten die Kleriker des Kapitels oder des Konvents als eine Gemeinschaft kollektiv zu verrichten. Diese Kleriker, gleich ob Pfarr- oder Kapitelschorkleriker wurden des öfteren als *Scholares* erwähnt. Ihre wichtigste Tätigkeit will auch das Kapitel von Großwardein nicht verschweigen: »*divina frequentent*«.[13] Das ist also die notwendigste Vorbedingung dafür, daß ein Scholar zugleich als Kleriker betrachtet werden kann. Und tatsächlich dürfen wir dem Domordinar von Erlau (1509) entnehmen, daß an den Kapitelfunktionen an der Domliturgie die Scholaren einen großen Anteil nahmen. »Iam scholares intrant chorum cum processione . . .« und wiederholt an gewissen Festen »scholares regunt chorum«.[14] Was aber wohl nur so viel besagen will, daß vier Scholaren mit dem Chorman-

tel angetan vor dem in der Chormitte stehenden Pulpitus als Chorregenten vorsangen, um einen ungarischen Ausdruck zu gebrauchen: »sie chörierten die Stunde«.[15] Wenn sie als Testimonium bei Zeugenverhör, oder in den verschiedensten auswärtigen Verfahren eine Verwendung gefunden haben, so können wir der von B. Kumorovitz ausgesprochenen Feststellung zustimmen, daß die Chorkleriker von Lelesz, eines Prämonstratenserstiftes zwar Laien, aber sowohl im Chor wie auch in der Kanzlei des glaubwürdigen Ortes behilflich waren.[16] Die Vorbedingung dafür war, daß sie eine entsprechende Schulung absolviert oder eben eine Ausbildung erfahren haben mußten. Daher nun die Frage: wann und wo haben sie sich das alles aneignen können?

*

Die Antwort auf die Frage werden wir von zwei Scholaren erhalten, deren Schicksal in der ungarischen Fachliteratur bereits mehrfach zur Sprache kam. So haben sich vorerst Remigius Békefi, danach und neulich G. Bónis mit dem Fall befaßt. R. Gerézdi aber hatte es als Beispiel des in Ungarn heimisch gewordenen Terminus »clericus litteratus« behandelt.[17] Am 24. Mai 1348 vertagt zu Nagykálló der dortige Pfarrektor, der gleichzeitig Vizearchidiakon des Distriktes Inner-Szabolcs war, ein Verfahren, das vor ihm behandelt wurde, auf zwei Wochen.[18] Das Gesuch wurde von Péter, Sohn des Andreas, einem Hörigen des Meister Johann Lengyel gegen zwei Pfarrkleriker (clerici parochiales), Johann und Stephan eingereicht, wegen der Verwundung seines Sohnes Johannes durch die zwei Kleriker. Am 21. Tage des darauf folgenden Monates (Juni) kam die Versöhnung zwischen den Genannten vor dem Vizearchidiakon zustande. Diesmal werden aber der Kleriker Johannes und sein »serviens« Stephan als *litterati* bezeichnet.[19] Doch wünschte der Literat Johannes ein besseres Urteil zu erwirken, darum wurde ein neuer Termin mit erneuter Verhandlung für den 5. Juli anberaumt.[20] An diesem Tage erschienen der litteratus parochialis Johannes mit dem genannten Stephan wieder vor dem Vizearchidiakon, ohne ihren Standpunkt auf eine genügende Weise beweisen zu können. Im Herbst desselben Jahres, am 18. Oktober, also am dritten Tage nach Schulbeginn, der gewöhnlich am Gallustage lag, erscheinen die zwei Jungen als Mitglieder »im Chor und in der Schule« von Erlau (Eger) »*In choro et in schola Agriensi existentes*«, so spricht von ihnen der bischöfliche Vikar, magister Johannes Archidiakon von Borsod.[21] Am andern Tag aber bescheinigt derselbe Generalvikar, daß der Meister Johannes Lengyel in der Sache der Genannten Johann und Stephan ein »iuramentum aggravans« geleistet habe. Die letzteren werden hier als »scholares« bezeichnet.[22] Anfänglich als Pfarrkleriker eines Dorfes in Ostungarn sind die zwei Jungen nunmehr an dem Bischofssitz in der Domschule weilende Scholares. Am 18. November werden sie von demselben bischöflichen Vikar als »*litterati parochiales*« bezeichnet.[23] Schließlich erscheinen sie jedoch im Urteilsbrief vom Januar 1349 wieder als Scholares. Wie

aus den angeführten Angaben ersichtlich, wurden im Verlauf weniger Monate dieselben jungen Leute entweder als Literaten oder als clerici, gar auch als Scholaren genannt. Ist es erlaubt, vom einfachen Synonymengebrauch dieser Ausdrücke für den gleichen Begriff zu sprechen? Die Terminologie des Hochmittelalters arbeitet immer mit inhaltsschweren, also unter sich streng unterschiedbaren Begriffen, besonders in der juristischen Terminologie. Das ganze Verfahren wurde in Anwesenheit und am Hofe des Generalvikar-Archidiakons, der freilich nach den Vorschriften und gemäß der Begriffswelt der Kanonistik, des Jus Decretalium vorgeht, verhandelt. Zwar ist es nicht völlig ausgeschlossen, von dem Vizearchidiakon von Kálló eine Unsicherheit in der Verwendung juristischer Termini anzunehmen, von dem Generalvikar oder von seinem Gerichtsnotar aber ist das schlechterdings undenkbar. Wenn er Johann und Stephan als Kleriker bezeichnet, dann waren sie es, und wenn sie als Literaten vorkommen, dann sind sie auch als solche zu bezeichnen. Immerhin ist zu beachten, daß in den beiden Fällen das Attribut »parochialis« nicht fehlen darf.[24] Durch dieses Attribut wird das Klerikersein der beiden Jungen strengerer umrahmt. Dies sollte aber in dem Falle Pfarrkleriker bedeuten. So darf diese mit der Verbindung des Dorfpriesters mit seinem Kleriker beschrieben werden, die aber wiederum in der gemeinsamen Verrichtung liturgischer Handlungen bestand. Da sie auch Litterati genannt werden, müssen wir als Vorbedingung dieser Bezeichnung voraussetzen, daß ihre »Literatur« mit einer anfänglich in der Pfarrschule ihres Heimatdorfes, später wohl in der des Marktes Kálló erworbenen Bildung identisch sei. Diese dürfte im wesentlichen eine vielleicht nur rudimentäres Lateinkönnen gewesen sein. Da sie sich irgend eine »Literatur« immerhin angeignet haben, durften sie mit Recht als Literaten bezeichnet werden. Sie wurden aber auch Kleriker genannt und vielleicht wollten sie in dieser Eigenschaft noch vorwärtskommen, deswegen begaben sie sich zum Herbsttermin in die Domschule der Bischofsstadt Erlau. Als Kleriker nahm sie das bischöfliche Münster mit seiner prächtigen Domliturgie auf, ihre »Literatur« aber fand in der gegenüber der Hauptfassade der alten Burgkathedrale gelegenen Schule gediegene Pflege und eine große Fortbildungsmöglichkeit. Im Laufe der kommenden Jahre war es auch nicht mehr völlig unmöglich, in die Kanzlei des Notariates des glaubwürdigen Ortes (domus notariatus capituli) Zugang zu finden.[25]

*

Der Chorkleriker kommt nicht selten mit einem besondern Attribut ausgezeichnet vor. Der Konvent von Pécsvárad als glaubwürdiger Ort sendet im Jahre 1321 den Nicolaus »clericum nostrum specialem et hominem nostrum« als Testimonium aus.[26] Der »*clericus specialis*« in Pécsvárad entbehrt allerdings der Bezeichnung eines *clericus chori*. Trotzdem dürften wir es als keine völlig unbegründete Annahme erachten, daß diese Eigenschaft in die Bezeichnung

»specialis« miteinbegriffen wurde. Dafür spricht eine Aussage des Kollegiatkapitels von Arad (1330), die uns folgendermaßen unterrichtet: »misimus Jacobum specialem clericum chori nostri . . .«[27] In beiden Fällen können wir ohne große Bedenken mit einem Chorkleriker rechnen. Daß sie aber als *Spezialkleriker* des betreffenden glaubwürdigen Ortes genannt werden, sollte wohl so viel besagen, daß sie in einer besonderen Weise mit dem Kapitel oder Konvent in Verbindung standen. Deshalb sind sie »speciales«. Als Parallelfälle lassen sich die Spezialnotare der königlichen Kanzlei anführen. Sie arbeiteten in Vertrauensfunktionen etwa als Sekretäre oder als Privatsekretäre.[28] Gerade in den Jahren der ersten Hälfte des 14. Jh. begegnen wir einem magister Stephanus in dem engeren Mitarbeiterkreise des Königs als Bewahrer des königlichen Siegelringes und als Spezialnotar: »specialis notarius sigilli sui annularis«.[29] Bekanntlich war der Siegelring für die Siegelung der königlichen Briefe, die »geheime« Angelegenheiten enthielten, verwendet worden. Der genannte Spezialnotar war allem Anschein nach mit dem Diktat und der Besiegelung der betreffenden Briefe beschäftigt. Ansonsten kommen Spezialkleriker auch in Ausfertigungen der glaubwürdigen Orte in einer nicht geringen Anzahl vor. In einer Urkunde von Erlau (1335) treffen wir sogar zwei: »nostros homines viros idoneos, videlicet Clementem et Johannem magistros, clericos speciales de choro nostro . . .«[30] Jedenfalls müssen wir gestehen, daß der volle Inhalt des Begriffes »clericus chori specialis« weiterhin nicht völlig geklärt bleiben muß.

Die Umbestimmtheit wird sogar noch größer, da die beiden »viri idonei« gleichzeitig als »*magistri*« bezeichnet erscheinen. Kleriker, die zugleich magistri genannt sind, wenn auch ohne die Bezeichnung »specialis«, kommen in den Ausfertigungen verschiedener glaubwürdiger Orte vor. Budafelhévíz (O. Crucif. S. St.) 1331: »Magistrum Blasium clericem chori nostri«;[31] Óbuda (Kollegiatstift) 1311: »Magistrum Antonium clericum chori nostri«;[32] Eger (Domstift) 1341: »Una cum discretis viris Dominico sacerdote ecclesie Sancti Regis Ladislau de villa Olmagery et *magistro Johanne clerico de choro* dicti capituli . . .«[33] »discretum juvenem magistrum Martinum clericum de choro nostro«. 1346 zweimal: »discretum juvenem videlicet *magistrum Demetrium clericum de choro nostro*«.[34] In Lelesz (Opraem.) in verschiedenen Ausfertigungen: 1376—77 »magister Martinus clericus chori«[35] und noch viele andere, wie aus dem von B. Kumorovitz zusammengestellten Personalverzeichnis zu ersehen ist. Mit Recht dürfen wir fragen: warum sind diese »juvenes discreti«, oder »viri idonei« magistri genannt? Lange Zeit war man allgemein der Meinung, daß sie Graduierte einer Universität waren. Dem ist nicht so. Es kommen nämlich unter den Klerikern des glaubwürdigen Ortes des Stiftes Lelesz »magistri« vor, die gleichzeitig »baccalaurei artium« genannt sind.[36] Aber ein an der Universität graduierter magister konnte die Magisterwürde erst nach dem Baccalaureat der freien Künnste erwerben. Gregor (1429) und Ladislaus (1431)

waren magistri, konnten aber kaum »magistri artium« gewesen sein. Es wäre unverständlich, sich mit einer niedereren Gradbezeichnung in der Urkunde aufführen lassen. Außerdem waren die höheren Universitätsgrade bzw. deren Inhaber im mittelalterlichen Ungarn seltene Erscheinungen. Ferner ist es auch zu beachten, daß in dem Wirkungsbereich eines glaubwürdigen Ortes eher juristische Graduierte zu finden waren, die aber, wie bekannt, mit der Doktor- und nicht mit der Magisterwürde geschmückt waren. Somit müssen wir uns mit der Lösung zufrieden geben, daß in diesem Fall die Bezeichnung »magister« keineswegs als akademischer Grad aufzufassen ist. Vermutlich stehen sie in der Nähe jener Uridee, die über einen Magister in den ersten Anfängen der Universitätsbewegung herrschte. Die ersten Universitäten waren bekanntlich nach dem Muster des Zunftlebens organisiert. In der Ausübung des Handwerks waren verschiedene Grade und Bezeichnungen an erforderliche Kenntnisse geknüpft. Damit müssen wir aber annehmen, daß der älteste Inhaltsbegriff des Magisters mit dem eines Fachmanns gleichzustellen sei. Sie waren Meister einer Ars, d. h. sie waren in bestimmten Fachkenntnissen bewandert.[37] Die Ars, deren Kenntnisse sich die Chorkleriker angeeignet haben, war aber die *ars notaria* oder *notarialis* bzw. mit einer erheblichen Wahrscheinlichkeit die Retorika, »die ars dicendi in civilibus quaestionibus«. Meister dieser Ars sind also die Chorkleriker, die schon als Magistri hervortreten.

Als testimonium wurde von dem Domkapitel von Großwardein der Chorkleriker (chori eclesie nostre clericus) Gregor in der Gesellschaft des *homo regius* Johann von Zalatna ausgesandt (una cum magistro Johanne litterato de Zalatna homine vestro).[38] Damit scheint aber eine weitere Verwirrung der Terminologie vorzuliegen. In dem Stifte Lelesz kommen wiederholt Chorkleriker zugleich als Magistri Litterati vor (1414: Stephan, 1417: Franz, 1420: Thomas, 1434: Fabian).[39] Die Anhäufung der Bezeichnungen fordert eine Erklärung. Man war früher der Meinung, daß die *ars notaria* in ihrem *textus sollemnis* klar und endgültig die Unterscheidung zwischen *clericus* und *litteratus* gemacht hatte.[40] Demzufolge sollte der Litteratus der gebildete Laie im Gegensatz zum dem geistlichen Stand angehörigen Kleriker betrachtet werden. Demnach mußte man angeblich in den siebziger Jahren des 14. Jh. mit der Anwesenheit einer gebildeten Laienschicht in Ungarn rechnen.[41] Die dieser Schicht anhörenden Laien führten als einen besondern Titel die Bezeichnung Litteratus, im ungarischen Deák. Es kommen nämlich nur in Lelesz vor: 1406 Jacobus litteratus 1407—09: derselbe Jacobus litteratus clericus chori 1410, und 1413 Johannes litteratus clericus chori; aber 1413: Johannes clericus chori, ordinandus laicus.[42] Aus diesen und ähnlichen Belegen läßt sich schließen, daß der Vorgang der Trennung des Litteratus von dem Clericus eine längere Periode in Anspruch nahm. Allerdings ist durchaus eine wesentlich inhaltliche Differenz zwischen clericus und litteratus von Anfang an

nachzuweisen. Mit dem Wort clericus wird, wie wir bereits mehrfach sahen, also ein Amt, ein Officium bezeichnet: mit dem anderen Terminus »litteratus« aber die Litteratura, die Bildung, das Geschultsein.[43] Um eine solche Bildung in vollem Maße zu erwerben, mußte der litteratus ins Amt eines clericus eingeführt und eingeübt werden. Mit Recht hat man es mehrfach nachgewiesen, daß Chorkleriker während ihrer Anwesenheit am glaubwürdigen Orte in den Besitz einer Rechtspraxis gelangen konnten. Und gerade auf diese Weise, mit Hilfe einer mehr praktischen juristischen Ausbildung, wurde es ihnen möglich, gewisse juristische Kenntnisse auf der Höhe eines Meistergrades anzueignen. Erst im Besitz einer vollendeten Ausbildung wurde der Literat zum Magister. Freilich Magister der notarialen Kunst, *»artis notariae magister«*. Weil er aber weiterhin als Schreiber im Dienste des glaubwürdigen Ortes blieb, als Referendar, später als Vizenotar, endlich als Notar, bediente er sich auch des weiteren des alten Titels des Chorklerikers, eine Bezeichnung, die vielleicht dadurch ihre Berechtigung erhielt, daß diese Kanzleibeamten des Kapitels auch in den Chordienst der Dom- oder Stiftskirche mithineinbezogen waren. Mancherorts war das in den ungarischen Domkirchen noch fast bis in unsere Tage erhalten.

Es ist uns möglich, die Laufbahn eines solchen Chorkleriker Literaten von Anfang an zu begleiten. 1420 tritt ein litteratus Fabian zum erstenmal in Lelesz auf.[44] Derselbe erscheint 1422—24 als »litteratus clericus chori«; 1424—27: »Magister Fabianus subnotarius«; 1430: »Magister Fabianus«; wiederum »Magister Fabianus litteratus clericus chori«; 1440: »Magister Fabianus notarius«; 1451: »Fabianus de Horka notarius«. Dreißig-vierzig Jahre können wir die ganze Dienstzeit des Fabian von Horka an dem glaubwürdigen Orte des Prämonstratenserstiftes von Lelesz, als *litteratus, clericus chori, magister, subnotarius und notarius*, also in aller möglichen Bezeichnung und Tätigkeit eines in der Notariatskunst geschulten Laien verfolgen. Er war tatsächlich ein Literat, ein Laie. Nie steht die Kennzeichnung eines Religiosen »frater« vor seinem Namen. Mit Recht ist also anzunehmen, daß der aus dem Kleinadel des damaligen Nordostungarns stammende, einstige Chorkleriker des glaubwürdigen Ortes von Lelesz in der recht einträglichen Anstellung eines Notars des glaubwürdigen Konventes ausgedient hatte. Unter seinen Titeln und Bezeichnungen während seiner langen Laufbahn durfte das Attribut Chorkleriker nicht fehlen. Gewiß *kennzeichnet es* jedoch *nicht den Stand, vielmehr das Amt.*

Der soeben besprochene Lebenslauf des magister Fabian von Horka dürfte wohl als ein offensichtlich nicht seltener Fall eines gebildeten, also mit einer entsprechenden Literatur versehenen Laien betrachtet werden. Jedenfalls soll mit einer absoluten Sicherheit angenommen werden, daß Meister Fabian sich für den Laienstand entschied: »omnino proposuit laicatum«, doch tritt er in Amtshandlungen als »clericus« bezeichnet auf.

Aber die Antwort auf die Frage »vis clericari?« könnte auch in positivem Sinne ausfallen. Ist es ja kaum zu bezweifeln, daß diese Frage im Laufe der Schuljahre, und nicht erst bei der Beendigung derselben dem Scholar mit einem gewissen Druck gestellt wurde. Wo aber die Möglichkeit einer Anstellung in den Kanzleien der glaubwürdigen Orte, der Städte, der Komitate, oder der Reichsbehörden, in den Schulen, in der Gutsverwaltung des Großgrundbesitzes bestand, sollte die Entscheidung für den Laienstand gemacht werden. Und das kam eben nicht selten vor. Ebenso ist es berechtigt, mit der Häufigkeit der entgegengesetzten Möglichkeit zu rechnen.

Das Kollegiatstift von Óbuda sendet im Jahre 1311 einen Magister Antonius als Testimonium aus. Anton war damals noch ein clericus chori.[45] Die Sache, die zu behandeln war, mußte nach 5 Jahren neuerlich vorgenommen werden.[46] Aus diesem Anlaß treffen wir wiederum den genannten Anton in der Eigenschaft eines »homo capituli«, diesmal aber mit einer anderslautenden Qualifikation: er war bereits Priester, Kanoniker der Marienkapelle und Präbendar des Petristiftes geworden. Ebenfalls den Ausfertigungen des Kapitels von Óbuda entnehmen wir den folgenden Fall. In einer Rechtshandlung für Emmerich von Becse im Jahre 1313 schreitet das Kapitel zur Aussendung eines Testimoniums, des Chorklerikers Johannes.[47] In derselben Sache, aber acht Jahre später (1321) war der »homo capituli« Johannes Priester und Altarist des hl. Nikolaus in der Stiftskirche.[48] In beiden Fällen wurden die früheren Chorkleriker Priester.

In diesen Zusammenhang paßt es gut hinein, daß ein Subdiakon, obwohl noch immer Chorkleriker, die Erwähnung seines Ordo nicht entbehren konnte. In einer Kapitelsurkunde von Székesfehérvár wird das Testimonium mit den folgenden Worten eingeführt: »(misimus) . . . Nicolaum clericum ordinis subdiaconatus chori ecclesie . . .«[49] Die benützte Wendung fand darin ihre Berechtigung, daß der Chorkleriker, wenn zugleich Subdiakon, nicht bloß in seiner kirchlichen, sondern auch weltlichen Wertung höher stieg; ist er doch in den Besitz nicht allein einer höheren Weihe, sondern auch des »privilegium fori« gelangt.[50] Das ist aber das Hauptanliegen des Verfassers der Ars Notaria des ung. Anjou-Zeitalters, das ihn bei der Klarstellung der Anwendbarkeit des »privilegium fori« leitet. Im Lichte der Erfahrungen, die wir aus der bisher geführten Analyse erhalten haben, können wir den »sollemnis textus«[51] in seinem vollen Inhalt ergreifen: »quod inter clericum, scholarem et literatum talis est differentia: quia clerici in iure scripto vocantur sacerdotes *vel* sacris ordinibus positi, qui ideo ad laycalem habitum non possunt declinare, si aut sunt subdiaconi aut diaconi; et ideo quis tibi dixerit: vis clericari, statim interrogantem intelligas dicere: si vis sacerdos fieri? Scholares autem sunt studentes in scholis, *vel* qui in minoribus ordinibus sunt positi, videlicet, qui sunt lectores, hostiarii, exorcistae et acolythi. Literati autem sunt illi, qui nec clericari volunt nec (iam) scholas frequentant: omnino proposuerunt laicatum . . .« Nach dieser

Auffassung und — das soll wieder betont werden — in Hinsicht des »privilegium fori« sind Kleriker die kanonistisch »clerici maiores«; Scholaren sind die Domschüler *oder* die »clerici minores«, »minoristae«, diese können noch den Laienstand wählen; Literaten sind diejenigen, die die Schule beendet und den Laienstand endgültig gewählt haben. Die Begriffsbeschränkung in der Definiton des Scholaren »*vel*« kann wohl dadurch erklärt werden, daß Studenten noch andere sein können, die weder einfache Schüler noch »clerici minores« sind. Nach dem Wortlaut des Textes kommen als Studenten, weil die Literaten nichts mehr mit der Schule zu tun haben, so noch die »clerici maiores«, sinngemäß nur die subdiaconi und diaconi in Betracht. Dadurch scheiden aus der Auswahl die Priester und die Literaten aus, allerdings im Besitz einer gemeinsamen Bildung, die auch von dem Terminus — Literat — berechtigt als Literatura genannt werden könnte. Es steht nämlich nunmehr fest, daß die Tatsachen: »proposuit clericatum maiorem«, »proposuit laicatum« erst dann feststellbar waren, wenn und ob der betreffende das Subdiakonat empfangen hatte oder nicht. Bis dahin mußten der künftige Subdiakon und der Literat einen gemeinsamen Schulweg gehen. Ziel dieses Lehrganges war die Aneignung einer für die beiden Lebensstände unentbehrlichen Literatur, deren Inhalt — mindestens in den Schulen Altungarns — wiederherzustellen wir den Versuch machen müssen.

*

Als »in Schola et in Choro Agriensi commorantes«[52] haben wir von den beiden Scholaren Johann und Stephan gehört, als diesen in die Domschule von Eger zur Fortsetzung ihrer Studien Eintritt gewährt wurde. Offensichtlich wollte der Generalvikar von Eger, Domarchidiakon Johannes, auf diese Weise die zwei Hauptzüge eines größeren Schulbetriebs, einer »Schola Maior« hervorheben. Damit wies er auf die älteste Schulungsmethode im mittelalterlichen Ungarn hin, die uns aus der Gerhardslegende[53] her bekannt ist. In dieser Legende hören wir von einem »in Grammatica et in Musica«, oder nach einem anderen Ausdruck »in Lectura et in Cantura« bewanderten Schulmeister. Die Grammatica oder die Lectura lenken unsere Aufmerksamkeit auf die Domschule und deren Schulordnung, die Musica und Cantura aber auf den Chor hin. Da die Genannten schon als Pfarrkleriker mit dem Attribut Litterati versehen waren, so scheinen sie im Besitz einer Litteratura irgendwelchen Grades gewesen zu sein. Im Falle der beiden Schüler sollte die Anfangsschule nicht die Domschule, sondern vermutlich die Pfarrschule ihres Pfarrdorfes im Komitat Szabolcs sein. Wiewohl recht rudimentär, war doch der Lehrstoff eine Literatur, daher eine, zwar bescheidene Literaten-Ausbildungsstufe. Das Wesen der Schulung in diesem Anfangsstadium dürfte wohl mit der Erlernung der lateinischen Grammatik, also mit der »Ars Minor« von Donatus gleichgesetzt werden. Möglicherweise wurden das Schreiben (nur mit Buch-

staben und nicht die Kursivschrift!) und die erste Grundlegung der arithmetischen Kunst in der Pfarrschule unterrichtet.[54] Vielleicht dürfte man auch einige Beispiellektüren aus den Auktoren gelesen haben. Das erste Schulbuch war, wie überall in Europa, der Psalter.[55] Das ganze mittelalterliche Europa hatte das Lesen und das Schreiben an den Psalmen gelernt. Freilich war das nur eine Einführung in die ersten Kenntnisse der gut lesbaren Buchschrift und eines buchstabierenden Lesens. Übrigens wäre diese Handhabung des Psalters zumal in der mittelalterlichen Pfarrschule ohne Singen unvorstellbar. Die Psalmen wurden wohl nicht nur gelesen, sondern auch gesungen.

Damit sind wir auf das Lehrgebiet der Musica, aus dem dürftigen Schulraum in den kleinen Chor vor dem Hauptaltar der Dorfkirche getreten. Was als Cantura in einer dörflichen Pfarrschule vorgetragen war, sollte kaum eine theoretisch begründete Musikausbildung sein. Bekanntlich war es gemäß den Vorschriften der kirchlich-karolingischen Bildungsüberlieferung erforderlich, daß der Pfarrkleriker mit dem Leutpriester den Gottesdienst verrichten müsse und später, als ein Kantor unserer Tage, den vorgeschriebenen Wechselgesang mit dem Priester ausführe.[56] Überhaupt war er, oder waren sie (falls die Kleriker in einer größeren Anzahl zugegen waren) auch bei allen Pfarrfunktionen behilflich anwesend. Diese, über das ganze Mittelalter, ja tief in das Reformationszeitalter sich bewährende Praxis setzte das Folgende voraus: Psalmengesang, zumindest in den einfacheren und öfter benützten Tönen; dann einige Hymnen, besonders die der Vesper; die mit Hilfe der Tropen syllabisierten Kyrien und die übrigen Gesänge der einfacheren Messordinarien.[57] Noch kommen die Gesänge der Begräbnis- und sonstiger Riten in Betracht. Dazu gesellten sich die nicht im engeren Sinne liturgischen Gesänge. In deren Reihe darf die altungarische Marienklage nicht unerwähnt bleiben.[58] Dieses grob entworfene Bildungsminimum konnte selbstverständlich nach den örtlich gemessenen Forderungen und Möglichkeiten verfeinert und auch vergrößert werden. Dabei sollte die Größe der Pfarre und auch der Umstand ausschlaggebend sein, ob die Schule Pfarr- oder Klosterschule eines kleines Sippenmünsters gewesen war. Schon in den Marktflecken konnte diese sehr bescheidene dörfliche Pfarrlitteratura um ein bedeutenderes erhöht werden, und in den königlichen Städten tritt sie stark in die Nähe einer höheren Schulstufe.[59] Ansonsten schloß eine höhere Schule, die Universität nicht ausgenommen, notwendigerweise auch die niedere Stufe in sich ein.[60] Eine Ausnahme bildete die Domschule keineswegs. Aber was wurde in der Domschule gelehrt?

Die Statuten des Domkapitels von Großwardein wiederholen die Verordnungen der Lateransynoden von 1179 und 1215,[61] die auch von dem Kardinallegaten Gentilis 1308 dem ungarischen Klerus allerdings nur synodalenmäßig-formelhaft eingeschärft wurden.[62] Laut derer ist es von den Bischöfen und den Domkapiteln als eine strenge Pflicht zu erachten, daß sie für den Lehrmeister der armen Schüler ein Kanonikat oder sonst eine Pfründe freihalten

müssen. Sodann ist der Inhaber dieser Schulpfründe verpflichtet, die Schüler mindestens in den ersten Wissenschaften zu unterrichten.[63] Was will aber mit diesen »*primitivae scientiae*« gesagt werden? Zweifellos gehörte das oben erwähnte Schulminimum der Pfarrschule dazu. Das war ja längst vor den beiden genannten Laterankonzilien in der Bildungspraxis des Abendlandes eingebürgert. Das zu verwirklichen war doch kein großes Anliegen weder für den Schulmeister noch für die betreffende Kirche.

Um eine konkrete Deutung dieser »primitivae scientiae« zu ermöglichen, wenden wir uns dem auf dem Lehrgebiete erfahrungsreichsten Orden der Predigerbrüder zu. Dazu wird das Hausstatut eines Dominikaner-Ordenskollegs behilflich sein. Das Kolleg von Notre Dame de la Pitié[64] zu Avignon war für 24 Juniores der Predigerbrüder errichtet worden. Die Ausbildung wollte man drei Magistri anvertrauen. Der erste Meister führte die Novizen in das Ordensleben ein und war ihr Lehrer »in moribus dicti ordinis«. Der zweite Meister gab den Unterricht »in primitivis« namentlich im Latein, in der Rhetorik und Logik: »in *primitivis, scilicet grammatica, rhetorica, logica*«. Der dritte Lesemeister war endlich mit der Lehre der Philosophie und Theologie beauftragt. Es ist zu bemerken, daß der erste und der dritte Meister unbedingt Predigerbrüder sein sollten. Der zweite Meister, der die oft angeführten »primitivae scientiae« als Lehrer betreute, dürfte unter Umständen Säkularpriester oder Kleriker sein. Aus den Kollegsstatuten erhellt ferner, was für Kenntnisse vor dem Empfang der niederen Weihen erfordert waren: »Sciat bene partes et accidentia, substantivorum et adiectivorum cum eorum regulis«. Vor dem Subdiakonat wurden die jungen Predigerbrüder nach ihren Kenntnissen aus dem Doktrinale und Paratus geprüft. Das Doctrinale war das berühmte Schulbuch von Alexander a Villa Dei, das »Doctrinale Puerorum« hieß. Auf die Vorbereitungszeit zum Diakonat fiel die Erlernung des allgemein benützten Buches von Petrus Hispanus mit dem bekannten Titel »Summulae logicales«. Dante nannte es in seinem Paradies »dodici libelli«.[65] Zum Presbyter wurde ein Dominikaner nach längeren Studien geweiht, wenn er sich nämlich in den Kommentaren und Kommentieren der aristotelischen Physik und Metaphysik vollkommen auskannte und auch die »Prima Pars des heiligen Doktors«, also die Summa des Thomas von Aquin ihm bekannt war (»aliquid de prima parte Sancti Doctoris«). Der Dominikaner-Neupriester setzte seine Studien fort und vertiefte seine Kenntnisse in der Summa und erwarb sich möglicherweise auch akademische Grade.

*

Belehrt durch die Ergebnisse der obigen Analyse des Dominikaner-Lehrplanes kehren wir nun zu den Schulverhältnissen des mittelalterlichen Ungarns zurück. Schon steht es klar vor uns, daß die primitivae scientiae, also diejenigen Lehrfächer, die auch der Schulordnung der ungarischen Domschule und allem

Anschein nach auch der größeren Stiftsschulen angehört haben, mit Grammatik, Rhetorik und Logik identisch waren. Das ist den oben analysierten Kollegsstatuten zu entnehmen. Mit diesen Kenntnissen durften die angehenden Dominikaner, zumindest in Frankreich schon um das Diakonat werben. In Ungarn dagegen sind diese ersten Künste mit der Litteratura schlechthin gleichzusetzen. Und wenn sich jemand im Besitze derselben befand, stand er erst vor dem Subdiakonat. Gregor von Gyöngyös, der Generalprior des Paulinerordens,[66] der seine Ordenschronik in den Jahren vor Mohács (1520—22) vollendete, wußte von einem seiner Vorgänger, dem Generalprior Gregor zu berichten, daß der Genannte noch als Schüler in Buda die heilige Schrift viel höher schätzte, als alles Wissen, das bei Alexander a Villa Dei und Petrus Hispanus zu finden sei.[67]

Demnach besuchte Stephan nicht die weit größeren und bedeutenderen Schulen der Stadtpfarre Mariä Himmelfahrt oben auf der Burg, oder die der anderen Pfarre des Burgviertels Maria Magdalena, oder gar des Kollegiatstiftes Sankt Sigismund (der Nachfolgeanstalt der königlichen Kapelle).[68] In den letztgenannten Pfarr- bzw. Stiftsschulen müssen wir ihrem größeren Ansehen gemäß an sich mit einem höheren Niveau des Lehrstoffes und des Studiengangs überhaupt rechnen als in der Schule der Vorstadtpfarre. Doch ging in dieser der Lehrkurs ebenfalls auf die Summulae Logicales, also die Spitze der »primitivae scientiae« hin. Daher scheint es noch mehr angebracht zu sein, in dem Schulwesen der Dom- und königlichen Stiftsschulen Ungarns den Unterricht der »primitivae scientiae« in dem bereits geklärten Sinne aufzufassen.

Sachgemäß schwebte dem Auktor der »Ars notaria« ein zu Ende seines Curriculums erst dann gelangter Junge vor den Augen, wenn er über die reif gewordene Möglichkeit der Entscheidung über den künftigen Lebensstand eines jungen Literaten spricht. Falls der Literat es begehrte, konnte er auf Grund seiner bisherigen Studien die Subdiakonweihe empfangen. Damit tritt er in einer Dom- oder Stiftsschule eine richtige kirchliche Laufbahn an, sonst wäre er schon in seinen früheren Jugendjahren tonsuriert worden.[69]

Hierbei dürfte wohl noch die Frage gestellt werden, in welchem Lebensjahre ein ungarischer Scholar an den Scheideweg gelangte, der als ein Entschluß für kirchlichen oder weltlichen Beruf galt. Soeben mußten wir vernehmen, daß die folgenschwere Antwort auf die Frage: »vis clericari« erst nach der Vollendung des Studiums der oftgenannten »primitivae scientiae« erwartet werden sollte. Erst dann folgte, falls die Antwort zugunsten des kirchlichen Berufes fiel, die Subdiakonweihe. Für das Subdiakonat forderte aber das gratianische Dekret vierzehn Jahre.[70] Jedenfalls ist diese Altersgrenze eher als ein Mindestmaß aufzufassen. Mit einer größeren Wahrscheinlichkeit können wir die Erteilung der Weihe meistens und mindestens im 16. oder 17. Lebensjahre des Scholaren, nunmehr Weihekandidaten annehmen.

In demselben Alter befand sich der bisherige Studienfreund des neugeweihten Subdiakons, der aber »omnino proposuit laicatum« im Laienstand bleiben wollte. Hätte der Subdiakon ein weiteres Studium philosophischer und göttlicher Gelehrsamkeit (freilich des öftern in einem recht bescheidenen Maße) vor, so war es auch durchaus nicht unmöglich, daß der Literat eine weitere Ausbildung beachsichtigt hatte. Deren Inhalt und Ausmaß eingehend zu besprechen lasse ich dermalen dahingestellt.

Weil wir aber den Literaten bis zum Ende seines Schulweges begleitet haben, scheint die Zeit schon gekommen zu sein, näher anzuschauen, welcher Kenntnisse sich der Literat im Laufe des Lehrgangs in der Schule bemächtigte. Aus der nahen Verwandtschaft der Etymoma der beiden Wörter Litteratura und Grammatica kann man schließen, daß die wichtigste Errungenschaft der Literatenbildung eine gewandte und geschickte Schriftpraxis wie auch ein sicheres Lateinkönnen sein mußten.[71] Waren doch in dem älteren ungarischen Sprachgebrauch: Literatus — Deák — Lateiner identischen Sinnes. Einer festangelegten grammatikalischen Ausbildung gesellte sich dann das Bewandertsein in der Rhetorik zu. Die Gewandtheit in der Rhetorik hatte für die künftige Laufbahn des Literaten sicher eine weitaus größere Bedeutung als die mehr formale Aneignung der Summulae logicales. Auf Grund seines Lateinkönnens und seiner rhetorischen Schulung wurde er ein richtiger Lateiner. Das fordert aber eine breitere Klärung.

Die Rhetorik war seit der Spätantike eine Kunst des klaren und schönen Redens besonders in den öffentlichen Angelegenheiten des Staats- und Gesellschaftslebens, »ars bene dicendi in civilibus quaestionibus«.[72] Die Kunst der Rede vermochte sowohl mündlich als »*orare*« oder schriftlich als »dictare« geübt werden. So war es auch im alten Ungarn. Die geschriebene Rede war auch hier der Brief, vor allem der meistens in der Kunstprosa gehaltene Amtsbrief oder die Urkunde, die ungarische Urkunde gehörte nämlich jener Gattung der authentischen Schrift an, die ihren Anfang nicht von dem Akta sondern von der Epistel nahm. Daher auch der Fachterminus für das Diktieren: »epistolaris sermo«. Die Diktierenden der mittelalterlichen Urkunden bewiesen meistens eine große Gewandtheit in der Handhabung der Regel und Mittel jener briefstellerischen Redekunst. Die Kenntnisse dieser eigenartigen Kunst, wie auch die praktischen Methoden, die man sich aneignen konnte, sind über die Fäden der rhetorischen Überlieferung bis in die Spätantike hinein und namentlich bis zu einem der namhaftesten römischen Rhetoriktheoretiker Priscianus rückzuverfolgen. Das erste Schulbuch, von dem wir gleich in der Anfangszeit der mittelalterlich-christlichen Bildung in Ungarn Kenntnis nehmen können, ist das Praeexercitamina von Prisciam, auf griechisch Pro gymnasmata genannt. Das Buch war von dem ersten Bischof von Pécs, Bonipertus von dem berühmten Bischof von Chartres, Fulbert für sich oder für die Schule seiner Bischofskirche begehrt.[73] Priscians Erschei-

nung in Ungarn fällt in die ersten Lebensjahre keimender Nationalkultur der alten Hungaria. Wie die ungarischen Scholaren im Mittelalter nach der Kurzfassung »ars minor« auch die »ars maior« von Donatus gelernt haben müssen, ehe sie priscianische Höhe ersteigen mochten, so sollen wir auch eine neue Begegnung mit dem Magister versuchen.

*

Was wir an Hand mittelalterlichen Quellenmaterials zu erreichen vergebens versuchten, scheinen vor uns bei der Abenddämmerung mittelalterlicher Bildung Altungarns die Umrisse jener Einzelgegenstände auf, die insgesamt die »primitivae scientiae« gestaltet hatten.

*

Im Jahre 1556 schritt der Erzbischof und Primas Nicolaus Oláh mit seinem vor den Türken nach Preßburg und Tyrnau geflohenen Domkapitel zu der Reorganisierung und Neuregelung der Verhältnisse der ebenfalls sich in der Verbannung befindenden Domschule.[74] Bei dieser Arbeit war auch der Rat der neuen Residenzstadt dem Erzbischof und seinem Kapitel gewissermaßen behilflich. Unter den Ansichten des Primaserzbischofs nahm eine Sicherung des wiederbelebten alten Schulbetriebs die erste Stelle für sich in Anspruch. Indessen konnte sich der Humanist nicht verleugnen. War der Erzbischof ein Freund von Erasmus,[75] so zielten seine Bemühungen darauf, den Lehrplan der alten »Schola archiepiscopalis« mit den neueren Erfordernissen des erasmischen »Collegium trilingue« in Einklang zu bringen. Daher wurden in der neubelebten erzbischöflichen Schule auch Griechisch und Hebräisch unterrichtet. Das Schulrektorat hatte der Sublektor in Vertretung des Domlektors traditionsgemäß inne. Ihm sind die größeren Schüler, die sogenannten Lokaten, vor allem aber die beiden Magistri zu Hilfe gestellt. Der Rektor-Sublektor unterrichtet in eigener Person oder bei Heranziehung eines Kokaten das Schreiben und Lesen, aus Lateinischem und Griechischem die Deklination. Er liest und legt die Briefe von Cicero, dann Terentius, Virgilius und Julius Caesar aus. Der erste Magister setzt den Unterricht in Griechisch fort, Er macht die lateinischen Auktoren mittels Lesens und grammatikalisch-stilistischen Analysierens seinen Schülern bekannt. Er führt diese Scholaren in die Dialektik ein, ihm fallen auch die Vorträge über die Praeexercitamenta zu. Er scheint jedoch in dieser Hinsicht seine Arbeit mit dem anderen Magister geteilt zu haben. Das letztere war ein Rhetorik-Lehrer, wobei das Schulbuch wiederum das Progymnasmata Priscians war. Er war ferner dem Sublector im Sprachunterricht der lateinischen und griechischen Sprache behilflich. Gelegentlich war der zweite Magister der zuständige auch für die hebräische Sprache.[76] Was nach dem Abnehmen der beiden Sprachen, also der griechischen und der hebräischen noch in dieser Gran-Tyrnauer Schulordnung übrig bleibt, ist

mit dem alten herkömmlichen Lehrplan gleichsetzbar. Dieser Schulordnung aber gehörte auch der Unterricht aus den Praeexercitomenta des Priscianus seit den ersten Anfängen an.

So war das ungarische Mittelalter durch eine ununterbrochene Bildungsüberlieferung überwölbt. Diese sich viele Jahrhunderte lang bewahrende Tradition läßt sich von den ersten Jahrzeiten der stephanischen Staatsgründung bis zum großen Zusammenbruch im 16. Jh., von der Domschule des Bischofs Boniper bis zur in Verbannung ihr Dasein fristenden primatialen Schule von Nicolaus Oláh wahrnehmen. Auf Grund dieser Erkentnisse sind wir berechtigt, in jedem Scholar, »in schola commorans«, der sich in einer altungarischen Schule auf die Literatenlaufbahn ausbilden ließ, den Nutznießer einer großen Bildungskontinuität zu sehen.

*

Die Rhetorik . . . führt uns tiefer in die mittelalterliche Bildungswelt hinein als die Grammatik, »so meint es R. Curtius«.[77] Die bereits vorgelegten Ergebnisse bestätigen den Standpunkt eines der besten Kenner unseres gemeinsamen lateinischen Mittelalters auch in Hinsicht der Kultur Altungarns. Trotz der besten Führung, deren Zuversichtlichkeit von seiten der Rhetorik mich überzeugte, daß wir uns erst am Rande eines fast unabsehbaren Forschungsgebietes befinden.

In einem Kapitel des Progymnasmata lesen wir einiges über den zweiten Teil der Rede, der Erzählung, »narratio«, heißt. Bezüglich der Gerichtsrede ist das Wort als Darlegung des Tatbestandes gedeutet. Bei Priscianus wird der Begriffsinhalt um ein bedeutendes ausgedehnt: »narratio est expositio rei factae, vel quasi factae . . . species autem sunt narratinum quatuor: fabularis, fictilis, historica, civilis . . . historica ad res gestas exponendas, civilis, quae ab oratoribus in exponendis sumitur causis . . .«[78] Aus dem Boden dieses viergeteilten rhetorischen Schaffens führt die Rhetorik über die Rahmen einer politischen oder prozessualen Redekunst zu echten literarischen Schöpfungen hin. Das dictare wird langsam zum Dichten. Das Thema ist wohlbekannt und vielbehandelt. Allenfalls fügt der ungarische Literat sich in diese von der Rhetorik als Dictamen gekennzeichnete literarische Überlieferung hinein. Schon der Anonyme Notar nennt sich — freilich nur epithetischerweise — einen Literatus. Die »narratio ad res gestas exponendas« bereicherte mit Äußerungen und technischem Können die mittelalterlichen Geschichtsschreiber Ungarns: Simon von Kéza, den Hofkleriker des Königs Ladislaus IV. (1272—1290), Johannes von Küküllő (14. Jh.), Johannes von Thuróczi (15. Jh.). Zu denen gesellen sich die als Literaten ausgebildeten kleineren Dichter des ausgehenden Mittelalters und auch die größte Dichtergestalt, Bálint Balassi, und die ihn nachahmenden Manieristen und ersten Barockpoeten. Unverkennbar sind sie in das Dichten an die »Progymnasmata«, der »narratio rei fabularis vel fictilis« eingeübt.

Vielleicht wird es auch einmal nicht unbefugt erscheinen, die Aufzählung weiterzuführen . . .

Gewiß können viele Einzelarten der alten ungarischen Literatenbildung als Vorerscheinungen einer nationalen Kultur moderner Ordnung bewertet werden. Unzweifelhaft weist die alte ungarische Literatur eine Neigung zum Rhetorhaften auf. Es ist auch nicht zu leugnen, daß dieses rhetorisch geprägte Literaturgut nunmehr zum eisernen Bestand unserer nationalen Bildungsüberlieferung gehört. Aber am Anfang war die Bitte des Bischofs Bonipert um ein Priscian-Exemplar aus Chartres. Sie sind Symbol und Mahnung, sie mögen mit Goethes Worten gedeutet werden: ». . . daß es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören wie alles Gute, der ganzen Welt an . . .«[79]

ANMERKUNGEN

[1] Über die glaubwürdigen Orte: Eckhart, Fr., (53. j.); Eckhart, Fr., *Die glaubwürdigen Orte Ungarns im Mittelalter*, Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung IX Ergänzungsband (1931) 395—558; Hajnal, I., *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, Budapest 1959. 216—218.

[2] Óbuda (Kollegiatstift) 1268 Petrus custos ecclesie nostre Codex Diplom. Domus Senioris Com. Zichy Pest 1871 19; Hájszentlőrinc (Kollegiatstift) 1339. Székesfehérvár (Kollegiatstift) 1312: »magistro Emerico condam sublectore, socio et concanico ac homine nostro . . . (CD Zichy I. 138); Pécs (Domstift) 1336: Dominicum sacerdotem canonicum eccl. 5. Johannis bapt. de castro Quinqueecclesiensi . . . (CD Zichy I 488); Neutra (Domstift) 1312: dominus Mychale presb. prebendarius de ecclesia nostra (CD Zichy I. 619); Großwardein 1313: Petrus sac de choro eccl. nostre (ibid. 138); Óbuda (Kollegiatstift) magistrum videlicet sublectorem ecclesie nostre (Codex Diplom. Com. Károlyi I. Budapest 1882 48). Kalocsa (Domstift 1338 magistro Gregorio ac magistro Benedicto sublectore ecclesie Colocentis (CD Zichy I 527).

[3] Pécsvárad (OSB): 1312; Thomam sacerdotem ecclesie nostre de Cumplow (CD Zichy 138); Lelesz (Ofraem) 1426: Stephanus, Pfarrer von Kapos, Bernard Komurovitz OPrahem: Personalverzeichniss des Gl. Ortes Stiftes Lelesz bis 1569, in St. Norbert Festschrift, Gödöllő 1934) 36 (ung.); Turóc (Ofraem) 1400: dominus Clemens plebanus de Selech (Nationalarchiv Budapest, DL 42741).

[4] Székesfehérvár (Johanniten) 1323: nostrum hominem Micaelem protestimino fidedignum (CD Zichy I. 229); Budafelhéviz (Kreuzherren) 1330: Johannem clericum chori nostri fide dignum (ibid. 358); Eger (Erlau) (Domstift) presente magistro Donato concanonico et fididigno testimonio . . . (ibid. 445).

[5] Hajnik, I., *Die ungarische Gerichtsorganisation und das Prozeßrecht in der Zeit der Könige des Arpadenhauses und gemischter Häuser* 1899. 272—273; Érdujhelyi, M., *Öffentliches Notariat und der Glaubwürdige Ort*, 1899, 377—379; Bónis, G., in *Filologiai Közlöny* 1963. 379—381; Gerézdi, I., *Die Anfänge der ung. weltlichen Lyrik*, 1962.

[6] Hájszentlőrinc (Kollegiatstift) 1338: unum ex nobis .. socium nostrum karrissimum (Cd Zichy I 567); Kalocsa (Domstift) 1324: virum discretum magistrum Nicolaum socium et concanonicum nostrum (ibid. 237).

[7] Kumorovitz, B., *Turul* 1928. 17.

[8] CD Zichy I. 186.

[9] invenem idoneum Petrum clericum chori nostri pro testimonio (ibid. 46).

[10] ibid. 157.

[11] CD Károlyi I 153.

[12] C. »Utquisque« de vita et honestate clericorum.

[13] Bunyitay, V., *Die ältesten Statuten des Kapitels von Várad* (ung.). Nagyvárad 1886. 92.

[14] Die Ausgabe des Domordinars des J. 1509 von Kabos Kandra. Eger 1905: passim.

[15] Der alte ungarische Ausdruck belegt in *Apor Codex* f. 148 und 149, 8. Bd. der Sammlung der ung. Sprachdenkmäler 241. 5.

[16] Kumorovitz in *St. Norbert Festschrift* (3) 46.

[17] Békefi, R., *Geschichte der Kapitelschulen in Ungarn bis 1540* (ung.) 57. Gy. Bónis in *Filologiai Közlemények* 1963. 380; Gerézdi: *Anfänge* (Anm. 5) 31.

[18] *Archiv der Familie Kállay* ... (Regestenausgabe) I. 1224—1350. Budapest 1943. Nr. 941.

[19] Nr. 945.

[20] Nr. 947.

[21] Nr. 957.

[22] Nr. 958.

[23] Nr. 965.

[24] Nr. 970.

[25] Erwähnt in dem Güterbuch des Erlauer Bistums Hggb. *Liber Sancti Johannis* ... Eger 1908. 172.

[26] CD Zichy I 196.

[27] ibid. 366.

[28] Szentpétery, I., *Ungarische Unkundenlehre* (ung.) 1930, 87—88; 170—171

[29] »magister Stephanus specialis notarius sui (regs) annularis sigilli« CD Károlyi I. 152.

[30] CD Károlyi I. 87.

[31] CD Zichy I. 372.

[32] ibid. I. 158.

[33] ibid. I. 622.

[34] ibid. I 613, 624; Demetrius: CD Zichy II 203.

[35] Kumorovitz, *St. Norbert Festschrift, 46.*

[36] ibid 47.

[37] Goffe, I., *Les intellectuels au (Pécs) moyen âge*, Paris 1958, 132.

[38] CD Károlyi I 476.

[39] Kumorovitz: (Anm. 35) 47.

[40] Siehe unten Anm.

[41] Das ist die Auffassung von R. Gerézdi (Anfänge 31). Er stützt zich auf die ausgezeichnete Studie von B. Kumorovitz (St. Norbert Festschrift), wobei aber Gerézdi die von Kumorovitz angeführten Angaben versehen oder mißverstanden haben müßte. Schwankungen im Gebrauch der Termini »Litteratus clericus« kommen noch im 15. Jh. und nicht selten vor. Durchaus unrichtig ist seine Behauptung, daß nämlich ein »scholaris« sich unbedingt auf die geistliche Laufbahn vorbereitet hätte. Das Gegenteil ist leicht beweisbar, wie wir bald sehen können.

[42] Kumorovitz, a. a. O. (Anm. 39).

[43] Davon meine *Die Vorgeschichte der Universitäts Gründung von Pécs* in der Festschrift für die 600 Jahrfeier der Universität von Pécs (Fünfkirchen). Pécs, 1966.

[44] Kumorovitz a. a. O. (Anm. 39).

[45] CD Zichy I 134.

[46] ibid. 158.

[47] ibid. 157.

[48] ibid. 200.

[49] CD Zichy II 158.

[50] Poncet, R., *Les privilèges des clercs an moyen âge*, 1901. 702—709. Koch, W., *Die Standesprivilegien nach Kirchen- und Staatsrecht*. Freiburg Schw. 1949. 320—342. In der deutlich wahrnehmbaren Tendenz der ung. Ars Notaria, die Gerichtsbarkeits Exemption auf die clerici maiores zu beschränken, zeichnet sich jene allgemeine Richtung in der Westkirche, die die Klerus-Privilegien vom 14. Jh. an zum Absinken gedrängt hatte (Plöche, W., *Geschichte des Kirchenrechts* II 1954. 171; ähnlich Feine, H. E., *Kirchliche Rechtsgeschichte — Die Katholische Kirche* — 1964. 394).

[51] Konachich, M. G., *Formulae sollemnes styli* ... Budae 1799. 92—93; bare Schreibfehler wurden ausgebessert bzw. ergänzt. Vergl.: Bonis, G., in *Filologiai Közlöny*. 1963, 378—380.

[52] Vgl. Anm. 957.

[53] Legenda S. Gerardi c. 12 Szentpétery Scriptores Rer. Hung. II 427.

[54] Vgl. Hajnal, *L'enseignement* . . . (Anm.) 74, 104.
[55] ibid. 69—70, 91.
[56] Anm. 15.
[57] Das läßt sich ersehen aus dem in verschiedenen katholischen Gesangbüchern erhaltenen Kirchenliedmaterial (*Cantus Catholici* . . . 1647, 51. Kájoni, I., *Cantionale Catholicum* . . . 1671); dazu B. Rajeczky in der *Z. Kodály-Festschrift* 1953. 115—149 (ung.).
[58] S. meine: *Anfänge der volkssprachigen Literatur am Ende der Arpadenzeit.* 1955; *Gesch. der ung. Literatur* I 1964. 116. (ung.).
[59] Ersichtlich aus dem Schulbuch des nachmaligen Primas Ladislaus Szalkai, der seinerzeit ein Schüler der Stadtpfarrschule von Sárospatak gewesen sein soll. Esztergom Bibl. Metr. Ms. III. 81.
[60] Hajnal, *L'enseignement* . . . 91.
[61] Die Statuten des Domstiftes von Großwardein (P. II. Rubr 8): pie fuit in Lateranenzi provisum concilio . . . Ecl. Bunyitay 91; Die Konzilsbeschlüsse: c. 1. (1179) c. (1215) X. de magistro V. 5.
[62] *Monumenta Vaticana Hung. Acta Legationis Card. Gentilis* 1907, 308.
[63] »Statuten Großwardein« a. a. O. (Anm. 61). Item regere scholas, seu interessentes scholis nostris docendo utiliter *in primitivis saltem scientiis* . . .
[64] Fournier, M., *Les statuts et privilèges des universités françaises* . . . III. 1890. 257; Vgl. Hajnal, 87.
[65] Dante: *Inf.* 15.109; vielleicht darf es angedeutet werden, daß sich Dantes Begegnung mit Priscianus, in der Gesellschaft des alten Meisters des Dichters ereignet hat.
[66] Über den Generalprior Gregor: Mályusz, E., in *Egyháztörténet* 3 (1945) zitiert (Anm. 39) den Continuator der von Gregor zusammengestellten Vitae fratrum heremitarum.
[67] Budapest, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung Ab 151/c 100.
[68] Über das St. Sigismundsstift neulich B. Kumorovitz, in *Tanulmányok Budapest múltjából* 15 (1963). Zur Geschichte der königlichen Burgkapelle und des St. Sigismund Kollegiatstiftes zu Buda mit deutschem Auszug.
[69] Vgl. W. Plöchl. o. c. 254.
[70] ibid.
[71] Grundmann, H., *Literatus in Archiv für Kulturgeschichte* 1958, 37—52.
[72] Curtius, R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter.* Bern 2 1954, 71—88.
[73] Koller, J., *Historia episcopatus Quinque-ecclesiensis I.* Posonii 1762 14—17; Migne PL 141. 216: über Priscian K. Büchner, Überlieferungsgeschichte der lat. Literatus des Altertums — *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur* I. Zürich 1961. 366; die Praeexecitamina ed. Halm, C.: *Rhetores latini minores,* Lipsiae 1863. 551—560.
[74] Békefi, R., *Organisation der Tyrnauer Schule von Nicolaus Oláh,* Budapest 1898; (ung.) der Text bei V. Fraknói: *Schule und Schüler in Ungarn und Ausland im 16. Jh.* Pest, 1872; (ung.).
[75] Schleicher, P., *Nicolaus Oláh und Erasmus.* 1941 (ung.); Oláh Nicolaus, *Codex epistolaris,* ed. A. Ipolyi 1876.
[76] Békefi o. c. 18—19.
[77] Curtius, o. c. 71.
[78] *Grammatici latini ex recensione H. Keili* II. Lipsiae 1859, 431.
[79] *Flüchtige Übersicht über die Kunst in Deutschland* (1801).

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 47—62 (1968)

Die deutsche Literatur und die ungarische Frühromantik

Von

KÁROLY HORVÁTH
(Budapest)

Zweck dieser Arbeit ist, einen Beitrag zur Geschichte der Beziehungen zwischen der ungarischen Frühromantik und der deutschen Literatur zu liefern. Die Arbeit umfaßt nicht die ganze Problematik der Beziehungen, sondern stellt sich zur Aufgabe, eine Teilansicht zu geben: auf Grund von Äußerungen der führenden Persönlichkeiten der ungarischen Frühromantik ein Bild der Rezeption der deutschen Literatur in Ungarn und der Auffassung der ungarischen Romantiker von der deutschen Literatur zu entwerfen. Dabei war es nicht die Absicht des Verfassers, alles das, was die ungarischen Romantiker in ihren dichterischen Werken und theoretischen Schriften aus der deutschen Literatur sich zu eigen machten, im einzelnen zu analysieren. Um aber das Verhältnis der ungarischen Romantiker zur deutschen Literatur besser zu verstehen, muß zur Einführung ein Blick auf die Entfaltung und den Charakter der ungarischen literarischen Romantik geworfen werden.

Die Entfaltung der ungarischen Romantik war das Ergebnis einer inneren ungarischen Entwicklung. Ihre gesellschaftlich-historische Grundlage war der nationale Unabhängigkeitskampf des Adels gegen den Absolutismus Habsburgs. Im Gegensatz zu seiner früheren, zu Kompromissen neigenden Haltung, ging der ungarische Adel gegen Ende des ersten Jahrzehnts, vor allem in den Jahren 1822—1823 den Weg des Widerstandes. Sein Kampf um die Unabhängigkeit des Landes mußte notwendigerweise verbunden sein mit dem Kampf um den bürgerlichen Fortschritt, um die Aufhebung des feudalen Leibeigenensystems. Ohne die Unterstützung der breiten Volksmassen hätte der ungarische Adel seine Ziele nicht erreichen können. Auf dem Landtag im Jahre 1834 gab Ferenc Kölcsey, eine der führenden Gestalten, die Losung aus: »Vaterland und Fortschritt« — und das galt als eine Zusammenfassung der beiden Ziele des fortschrittlichen Adels, zu denen er sich schon seit dem Ende des ersten Jahrzehnts bekannte. So wurde die ungarische Romantik zwar vom Adel getragen, doch in ihrer gesellschaftlichen Funktion war sie von den Anfängen an progressiv. Charakteristisch für diese literarische Bewegung war das Streben nach nationaler Originalität (und damit die Überwindung der Prinzipien jener ungarischen Klassizisten, die für die Übertragung und Nachahmung aus-

ländischer Werke eintraten), ebenso charakteristisch waren aber auch die Betonung der künstlerischen Freiheit, des Rechts auf die Freiheit der Individualität und der Phantasie, der Anspruch auf eine neue nationale Dichtersprache. Die ungarische Romantik war von ihren Anfängen an gekennzeichnet durch einen aufrührerischen Ton, der sich gegen die Fremdherrschaft wandte; dazu kam von den dreißiger Jahren an noch die Auseinandersetzung mit den großen gesellschaftlichen Zeitfragen.

Somit hat die ungarische Romantik eine frühe Periode, die in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts einsetzt. Sie endet 1830 infolge der internationalen Ereignisse und des Auftretens des großen Reformpolitikers, des Grafen Széchenyi. Der zweite Abschnitt der ungarischen Romantik reicht bis in die Mitte der vierziger Jahre und darüber hinaus.

Die ersten Vertreter der ungarischen Romantik begannen ihre Laufbahn als Schüler der klassizistischen Richtungen. Ferenc Kölcsey war anfangs der treueste Anhänger Ferenc Kazinczys. Auch der junge József Bajza und Ferenc Toldy kamen von Kazinczy her. Der Weg des größten Dichters der ungarischen Romantik, Mihály Vörösmarty, führte hingegen vom römisch-lateinisch gerichteten Klassizismus zur nationalen Romantik.

Die Entwicklung der ungarischen Romantik war demnach autochthon. Sie wurde durch innere historisch-gesellschaftlich-kulturelle Faktoren bestimmt. Das bedeutet aber keineswegs, daß sie sich in ihrer Entfaltung die großen Ergebnisse der ausländischen Literatur nicht zunutze gemacht hatte. Als Vertreter der englischen Literatur beschäftigten die ungarischen Romantiker die Zeitgenossen Byron und Scott, von den früheren vor allem natürlich Shakespeare. In zahlreichen Monographien und Studien wurde bereits der Einfluß der deutschen Klassik und der deutschen Romantik behandelt, ein kurzer Aufsatz wie der vorliegende kann dieses Thema nicht zusammenfassend behandeln. Wir müssen uns auf die Erwähnung des Endresultats beschränken: daß nämlich die großen deutschen Klassiker (Lessing, Herder, Goethe, Schiller) auf die frühe ungarische Romantik einwirkten, ebenso wie auf die frühere klassizistische Generation, während die Wirkung der deutschen Romantiker sehr gering war. Gleichzeitig müssen wir aber feststellen, daß die ungarischen Kritiker und Theoretiker der behandelten Zeit aus der deutschen ästhetischen und besonders aus der dramaturgischen Literatur schöpften. Sie stützten sich u. a. auf die Ästhetik Jean Pauls und die dramaturgischen Vorträge A. W. Schlegels. Auch müssen wir hinzufügen, daß in der damaligen ungarischen Bühnendichtung ein Einfluß der deutschen Ritter- und Schicksalsdramen und teilweise der deutschen bürgerlichen Lustspiele spürbar ist.

Der Gegenstand unserer Untersuchungen ist die »romantische Schule« Ungarns. Ihre Hauptvertreter waren Károly Kisfaludy, Herausgeber des Almanachs *Aurora*, und aus der sich um ihn scharenden Dichter- und Schriftstellergruppe vor allem der Dichter Mihály Vörösmarty, der Kritiker József

Bajza und der Literarhistoriker Ferenc Toldy, Mitglieder des sogenannten »Aurora-Kreises«. Der wichtigste Theoretiker und Ästhetiker der ungarischen Romantik, Ferenc Kölcsey, war mit dem »Aurora-Kreis« nur locker verbunden.

Der führende Kopf, der Organisator und das — dem Lebensalter nach — älteste Mitglied der Schule war Károly Kisfaludy. In seinen jungen Jahren hielt er sich häufig in Wien und Italien auf, dort erwarb er seine grundlegenden Kenntnisse der Weltliteratur. Er konnte gut Deutsch, mit seinen Freunden und seiner Schwester korrespondierte er zum Teil in dieser Sprache. In Wien kam er in persönlichen Kontakt mit Theodor Körner, und es ergab sich ein gutes Verhältnis zwischen ihnen; aber der Umstand, daß Kisfaludy Körners ungarische Tragödie *Zriny* nicht genug würdigte, obwohl er es war, der die Aufmerksamkeit des deutschen Dichters auf dieses Thema lenkte, entfernte die beiden voneinander.[1] Körners Drama hat später in der für die Verhältnisse der Zeit künstlerisch hervorragenden Übersetzung von Pál Szemere auf der ungarischen Bühne großen Erfolg gehabt; es wurde noch in den dreißiger Jahren gespielt. Szemere gab Körners Pathos, seine sentimental-romantische Sprache durch eine neuartige schöne ungarische Diktion wieder, seine Übertragung war ein bedeutender Schritt auf dem Wege der ungarischen dramatischen Sprache zur dichterischen Entfaltung. Szemeres Freund, Ferenc Kölcsey, unterzog Körners Stück einer scharfen Kritik, einesteils weil er — wie Károly Kisfaludy — die Charaktere des Stückes für nicht zeitgetreu und nicht ungarisch genug hielt, anderenteils weil er den epischen, nicht genügend dramatischen Aufbau des ganzen Werkes mißbilligte.[2]

Während seiner Wiener Jahre besuchte Károly Kisfaludy fleißig die Theater und lernte aus deren Repertoire wohl auch die Modestücke kennen. So machte er sich besonders die Technik der Lustspiele Kotzebues zunutze. Die ersten dramatischen und lyrischen Schöpfungen Kisfaludys tragen entschieden die Merkmale der Einwirkung dieser geschliffenen deutschen Gebrauchsliteratur.[3] Auch zu einigen vaterländischen Themen kam er durch deutschsprachige Vermittlung: durch das »Archiv« Hormayrs, durch Mednyánszkys in deutscher Sprache erschienener Sammlung ungarischer Märchen und Sagen, durch Fesslers historisches Werk »Geschichten der Ungern und ihren Landsassen«. Károly Kisfaludy schrieb populäre Stücke für die ungarische Bühne, als Redakteur wirkte er mit Erfolg auf den Geschmack seiner Mitarbeiter und Leser ein. Wertvolle kritische Notizen blieben von ihm erhalten, und auch seine Schriftsteller-Freunde hatten seinen Gesprächen, die zur Entwicklung ihrer literarischen Ansichten beitrugen, viel zu verdanken. Diese Gespräche wurden nicht aufgezeichnet. Nur hier und da erfahren wir einiges über sie, so z. B., daß Vörösmarty den Ausdruck »Romantik« zum erstenmal von ihm gehört hat.[4] Kisfaludy stand im Briefwechsel mit dem Wiener Bibliothekar György Gaál, der mehrere seiner Stücke ins Deutsche übersetzte.[5] Gaál war ein gründlicher Kenner der deutschen Literatur und erteilte Kisfaludy

auch auf diesem Gebiet wertvolle Ratschläge. Besonders lenkte er seine Aufmerksamkeit auf das Studium Goethes, »in dessen Gedanken sich eine Sonne, eine Welt spiegelt« (6. März 1820). Kisfaludy versprach in seiner Antwort, Goethe zu studieren, aber — wie sein Biograph Ferenc Toldy schreibt — blieben stets Schiller, Lessing und Shakespeare seine Lieblingsdichter, »und, was sonderbar ist«, bemerkt der Biograph, »Goethe konnte er nicht leiden, obwohl er seinen ‚Faust' bewunderte«.[6] Aus den Briefen Kisfaludys geht auch hervor, daß Klärchens natürliches Wesen (im »Egmont«) einen tiefen Eindruck auf ihn ausübte. Gleichzeitig rügte Gábor Döbrentei, ein Kritiker aus der alten Schule, Klärchens Gestalt aus moralischen Gründen, indem er behauptete, daß Schiller diese Frauengestalt »edler« geformt hätte.[7] Über die Jason-Gestalt Grillparzers hingegen war Kisfaludy empört: »Grillparzers Jason habe ich gelesen; wohl dem Menschen, den dieses Werk auch begeistern kann, mich hat es grimmig kalt gelassen . . . Der Kerl ist ein wahrer Schneider, der von einer Schürze zu andern läuft.« (sic!) (29. Mai 1822.) Gaál verweist Kisfaludy in Verbindung mit seinen kürzeren Erzählungen an Clauren, Houwald und die Volksmärchen; Kisfaludy benützt das Thema der Novelle *Der Giftmord* von Clauren in seinem Lustspiel *Pártütők* [Die Abtrünnigen], obwohl er die Charaktere des Stückes unmittelbar aus dem zeitgenössischen ungarischen Milieu schöpft.[8] Es ist merkwürdig, daß Gaál versucht, Kisfaludy für antike Themen zu interessieren, und zwar nach dem Beispiel Heinrich Collins. Kisfaludy sollte seiner Ansicht nach ein Stück nach der Art der »Polyxena« Collins schreiben, so könnte er seine dramatische Diktion, ohne den Gegenstand zu gefährden, edler gestalten (14. Febr. 1820). Er empfiehlt ihm sein Werk, das nach der Ansicht der Mme de Staël sowohl die Anhänger des klassischen als auch die des neuen Geschmacks gleichermaßen befriedigen würde. (De l'Allemagne. 2 partie chap. XXV.) Kisfaludy war aber von antiken Themen nicht angezogen und das zu jener Zeit so modische Regulus-Thema, das er in Wien vermutlich in Collins Bearbeitung auf der Bühne sah, versetzte er in seinem Geschichtsdrama *Tatárok Magyarországon* [Tataren in Ungarn] in ungarische historische Umgebung.[9] Gaál lenkte die Aufmerksamkeit Kisfaludys übrigens nicht nur auf die deutsche Literatur. In seinen Briefen fanden sich neben Goethezitaten auch Zitate aus Tasso und Corneille, ja in seinem Brief vom 20. Juni 1820 behauptete er, daß es immer noch kein wirkliches klassisches deutsches Drama gebe, und daß bei Shakespeare auch bloß der *Geist* klassisch zu nennen sei. Gaál steht auch mit Toldy im Briefwechsel und macht Vörösmarty durch ihn auf die spanischen Dramatiker aufmerksam, da er Vörösmartys Neigung zur Romantik kennt: »Wer Shakespeare und die Spanier kennt, der weiß, was romantische Dichtung ist.« (An Toldy, 12. Febr. 1828.) Es ist anzunehmen, daß seine Feststellungen sowohl über das deutsche Drama als auch über Shakespeare und die Spanier auf die Vorlesungen A. W. Schlegels zurückzuführen sind.

Die größte Gestalt der ungarischen Romantik, Mihály Vörösmarty, stand in den Werken seiner Studentenzeit vollständig unter der Wirkung des römisch-lateinischen Klassizismus. In seinen Schulheften finden sich auch deutschsprachige Übungen; aus den Erinnerungen seines jüngeren Bruders wissen wir, daß der Vater seine Söhne Deutsch lernen ließ. Mit der deutschen Literatur selbst wurde aber Vörösmarty erst später bekannt, als er im Alter von zwanzig Jahren in Bonyhád mit den dort tätigen literarisch interessierten Geistlichen in Verbindung kam, nämlich mit Antal Egyed und László Teslér.[10] Auch sein ehemaliger Universitätskamerad, Jakab Klivényi, gab ihm Rechenschaft über seine deutsche literarische Lektüre: so über Fesslers *Marcus Aurelius* (10. Juni 1822). Aus einem Brief Klivényis erfahren wir, daß Vörösmarty die Gedichte Schillers und die Oden Klopstocks stets bei der Hand hatte (17. Febr. 1823). Teslér war es, der Vörösmarty auch unmittelbar half, die deutsche Literatur kennenzulernen; er lieh ihm aus seiner reichen Bibliothek die Werke Schillers und Goethes (Stettner an Kazinczy, 24. Dez. 1825).[11] Aus ihren im Jahre 1823 gewechselten Briefen geht hervor, daß sie beide Millners Schicksalsdrama *Schuld*, das übrigens in der Übersetzung Döbrenteis auch ungarisch erschien, kannten und nach der Gewohnheit jener Zeit überschätzten (Teslér an Vörösmarty, 1. März 1823).

Interessanter ist Teslérs Brief vom 20. März 1823, in dem er ein frühes Drama Vörösmartys *A belső háború* [Der innere Krieg], später *Salamon Király* [König Salomon] betitelt, kritisiert, sich dabei auf Shakespeare und Schiller beruft und Vörösmarty *Don Carlos* als Vorbild empfiehlt sowie Shakespeares Heinrich-Drama, welches er mit deutschem Namen nennt. Daraus läßt sich schließen, daß sie das Werk des britischen Dichters in deutscher Übersetzung lasen. Der Brief bezieht sich auf den Tod des Bischofs in *Heinrich VI.*, ein Hinweis darauf, daß Teslér und Vörösmarty auch von den dramaturgischen Vorlesungen A. W. Schlegels Kenntnis hatten; in der 12. Vorlesung hebt nämlich Schlegel gerade diese Szene hervor. Daß Vörösmarty Schlegel studierte, das beweist auch Stettners Brief an Kazinczy vom 24. Dez. 1825. Vörösmarty schätzte auch die dramaturgischen Arbeiten Tiecks hoch, wie aus seinem Briefe vom Oktober 1829 an Toldy hervorgeht.

Die Forschung wies schon darauf hin, daß Vörösmarty aus der deutschen Romantik vor allem die Dramaturgie interessierte, und daß er bestrebt war, deren Lehren in seiner dichterischen Praxis zu verwenden. Vörösmartys dramatische Jugendwerke sind ohne Ausnahme Geschichtsdramen, und auch der Hinweis auf *Heinrich VI.* läßt annehmen, daß man auch Shakespeare in erster Reihe als den Autor historischer Dramen bewunderte. Schlegel schlägt während der Napoleonischen Kriege den österreichischen Schriftstellern den patriotischen Shakespeare vor, den Autor der Königsdramen. Die nationale Tendenz wurde auch von den österreichischen Romantikern, so von Hormayr und Collin, betont.[12] Ein patriotisches Drama auf Shakespeares Spuren in

ungarischer Sprache zur Wirklichkeit werden zu lassen, hielten die ungarischen Romantiker für ihre Aufgabe. Károly Kisfaludy regte Vörösmarty in Verbindung mit seinem Geschichtsdrama *Salamon király* [König Salomon] zum Schaffen einer solchen Tragödie an, die »nicht den Sturz eines einzelnen Helden, sondern den einer ganzen Nation gestaltete und so ein dramatisiertes Epos abgäbe, welches Shakespeare in den meisten seiner historischen Dramen sah«.[13]

Teslér schreibt 1823 über die Tätigkeit Herders, aus dessen Volksliedsammlung er auch einige estnische Lieder übersetzt. Zwei Jahre später schreibt Stettner an Kazinczy über die weltliterarische Bildung Vörösmartys: »Seine Lektüre waren im Jahre 1824: Tasso, Ariost, Petrarca, die Homer-Übersetzung Vályi-Nagys, Lord Byron, Walter Scott, Houwald, Millner, im Jahre 1825 Schlegels Dramaturgie, Calderons Schauspiele und wieder Shakespeare.«[14] Vörösmarty interessierte sich auch für die romantische Philosophie. Er übersetzte einen Artikel des »Literaturblatts«, der die Lebensphilosophie Friedrich Schlegels bekanntmachte.[15] 1828 wird Vörösmarty Redakteur der Zeitschrift *Tudományos Gyűjtemény* [Wissenschaftliche Sammlung] und bemüht sich darum, sein Blatt auf dem Niveau der Zeit zu halten. Die ausländischen literarischen Ereignisse macht er durch das Übersetzen der Aufsätze des bei Cotta (in München) unter dem Titel »Das Ausland« erscheinenden Tagblatts »für Kunde des geistigen und sittlichen Lebens der Völker« bekannt. In einem solchen Aufsatz wird auch Novalis erwähnt, allerdings nicht unmittelbar, sondern in Verbindung mit dem schwedischen Dichter Stagnelius. Hier heißt es, daß »die Melancholie, die geheimnisvolle Anschauung des Lebens« und »das Fortsehnen in eine ätherische Welt«, genährt durch »Schellings Philosophie«, »die Gedichte Stagnalius' vorzüglicher machen als alles, was wir in der schwedischen Poesie bisher sahen; diese Poesie sei nur der Hardenbergs (Novalis') zu vergleichen. Beide fanden in dieser Feenwelt den symbolischen Ausdruck irgendeiner oberen Ordnung der Dinge, und beide wurden früh abberufen in jene glücklichen Gefilde, nach denen sie sich so heiß gesehnt hatten, und deren Ausstrahlung ihre seelischen Augen schon damals mit himmlischer Welt zu füllen schien, als sie noch Erdenbewohner waren.«[16] Das ist die erste Charakterisierung Novalis' vor dem ungarischen Publikum; Kazinczy machte nur eine sehr abfällige Bemerkung über ihn: »Mit Mystikern und Neuplatonikern bin ich nicht Freund.«[17] Vörösmarty dagegen hat nach der obigen Einleitung in der Zeitschrift *Tudományos Gyűjtemény* auch das Gedicht »Wandervögel« von Stagnelius veröffentlicht, das die romantische »Sehnsucht« sehr bezeichnend ausdrückt. Das Blatt »Das Ausland« diente Vörösmarty auch später als Quelle für die Erweiterung seiner Kenntnisse der Weltliteratur. 1828 schreibt er, indem er sich auf die Zeitung beruft, über die persische Literatur. In der Zeitschrift *Tudományos Gyűjtemény* schreibt er über die indische Dramenliteratur, und eine unveröffentlichte Abhandlung befaßt sich mit der chinesischen Literatur.[18] Von diesen Artikeln ragt der über das indische Drama heraus, in dem

Vörösmarty ausführliche Proben in seiner eigenen Übertragung veröffentlicht. Es ist bekannt, welche Aufmerksamkeit A. W. Schlegel dem indischen Drama entgegenbrachte; neben den griechischen Dramen hält er nur die indischen für wirklich originelle nationale Werke. Es ist anzunehmen, daß die Lektüre Schlegels die Aufmerksamkeit Vörösmartys weckte; und nachdem er das indische Drama aus dem Blatt »Das Ausland« kennenlernte, schrieb er wahrscheinlich deshalb eine so ausführliche Abhandlung darüber.

Vörösmartys Kunst entfaltete sich selbständig, seine Dichtung lehnte sich im Gegensatz zu der Kisfaludys kaum an die ausländische Literatur an. Es scheint aber trotzdem, daß in den zwanziger Jahren neben Shakespeare auch die Dramen Schillers, den seine Freunde in ihren Briefen immer hochpriesen (außer Teslér auch Stettner am 13. Jan. 1826), einen tiefen Eindruck auf ihn machten. Mehrere Forscher wollen in einigen Momenten seines Dramas *A bujdosók* [Die Landflüchtigen] die Wirkung des *Wilhelm Tell* entdeckt haben.[19] József Szauder findet in den Feenepen Vörösmartys Parallelen zu Wielands *Oberon*.[20] József Turóczi-Trostler glaubt wieder, in einer Figur des großen philosophischen Märchendramas *Csongor és Tünde* [Csongor und Tünde] von Vörösmarty eine dem ersten Monolog Fausts ähnliche Grübelei zu entdecken.[21] Die Analyse der Werke Vörösmartys und seiner in den zwanziger Jahren nicht besonders reichen theoretischen Tätigkeit weist auch darauf hin, daß sich die ungarische Romantik dem deutschen Klassizismus, in erster Linie Schiller, zuwandte, während aus der deutschen Romantik nur die Ästhetiker und die Dramaturgen eine gewisse Wirkung auf sie ausübten. Dieses Reagieren und diese Art der Rezeption sind übrigens denen der französischen Romantik ähnlich; es ist bekannt, mit welchem Eifer die französischen Romantiker (Victor Hugo, Vigny etc.) Schlegel studierten, teils durch das Werk der Mme de Staël, aber auch in der schon 1814 erschienenen französischen Übersetzung,[22] während die Wirkung der deutschen romantischen Dichtung eher nur bei Gérard de Nerval zu spüren ist.

Ferenc Toldy, der als erster die Werke Vörösmartys würdigte, hatte schon durch seine Herkunft eine deutsche Bildung. Sein Vater, der den Familiennamen Schedel trug, war Postbeamter in Pest. Den Namen »Toldy« benützte der jüngere Schedel zum erstenmal in einer 1826 erschienenen Rezension der Epen Vörösmartys. Seine erste bedeutende Arbeit war die ungarische Übersetzung der *Räuber* von Schiller. Er schloß bereits auf der Universität Freundschaft mit József Bajza, dessen Kritikerlaufbahn am Ende dieser Periode begann und der in der ungarischen Literatur der dreißiger Jahre eine wichtige Rolle spielte. Bajza hielt sich von 1822 bis 1827 in Preßburg auf. Nachher lebte er eine Zeitlang auf seinem Familiengut und wechselte währenddessen mit Toldy, der an der medizinischen Fakultät zu Pest studierte, viele Briefe in ungarischer Sprache. In den Jahren 1829—30 ist wieder Toldy fern, auf einer Studienreise im Ausland. Er schreibt seinem Freund Briefe aus

Deutschland, Frankreich und England. Ihre Korrespondenz kennzeichnet die Linie ihrer schriftstellerischen und inneren Entwicklung und gibt ein Bild von der ganzen ersten Periode der ungarischen romantischen Literatur.[23] Toldys Briefe zeugen von Anfang an von einer gründlichen Kenntnis der deutschen Dichtung; seine ersten dichterischen Werke sind zum Teil Übersetzungen aus Werken deutscher Dichter, in deren Geist er dann auch ungarische Gedichte verfaßte. Für patriotische Themen scheint ihm aber die Art des römisch-lateinischen Klassizismus der ungarischen Literatur geeignet gewesen zu sein; in diesem Stil schreibt er seine Ode *Magyarország 1823* (Ungarn 1823), in der er den Widerstand des ungarischen Adels gegen den habsburgischen Absolutismus preist. Den Liebeleien seiner Studentenzeit, den Pester Bürgermädchen, gesteht er wieder in deutschen Gedichten seine Gefühle. Auch Toldy wird durch den großen deutschen Klassizismus ergriffen; in seiner Jugendzeit ist vor allem Schiller sein Ideal. Am 29. August 1822 (er war damals 17 Jahre alt) schreibt er an Bajza, er habe versprochen, Lessings *Galotti* zu übersetzen, aber er entschließe sich doch für Schillers *Räuber*. Später trägt er sich mit dem Gedanken, *Fiesco* und *Kabale und Liebe* zu übersetzen. In seinem Brief nimmt er Schillers Jugendwerke gegen einzelne Rezensenten und sogar gegen den Dichter selbst in Schutz: »Schiller ... war bereits im Jahre 1784 ein großer Dichter. Als dann Schiller in die tätige Welt hinaustrat, begann er seinen Geist einzuschränken ... Die Deutschen sind zur kalten Regelmäßigkeit besonders geneigt, und weil das mit ihren früheren Werken weniger anging, begnügten sie sich damit, ihn ein ‚Scheusal' zu nennen, und sind der Meinung, es sei lauter jugendliche Exaltation, wenn jemand auch diese so liebt wie seine neueren. Meiner Wahl wollen viele nicht beipflichten, aber sie wissen, daß ich die vox populi kenne und es sind gewichtige Gründe, aus denen ich sie in enge Schranken zwinge. Ich werde meinen Plan verwirklichen. Durch mich wird der Ungar die Werke der Kraftperiode Schillers besitzen und daneben auch ein Kommentar zu ihnen; und ich will in Kürze durchsetzen, daß Schiller in dieser seiner Periode auch unter uns sozusagen wieder auflebe.« (17. März 1825.)

Die Stellungnahme des jungen kämpferischen Kritikers der frühen ungarischen Romantik ist interessant und bezeichnend, auch wenn er seinen Standpunkt in kurzer Zeit ändert: »Nachdem ich seit geraumer Zeit mit Shakespeare konversiere und mein Geist ausschließlich nur von der Genialität ergriffen wird, bin ich wieder nach zwei Richtungen gezogen durch Goethes ‚Egmont', Shakespeare und der junge Schiller einerseits und Goethe (im ‚Egmont', im ‚Tasso', in der ‚Iphigenie') und der erwachsene Schiller (im ‚Wallenstein') andererseits.« (1. April 1825.) In einigen Tagen gibt er seinem Freund den Rat: »Lies Lessing, Schlegel, Goethe, Jean Paul, kritisiere Voltaire; und lerne Shakespeare und studiere ihn nocturna et diurna manu!« (5. April 1825.) Später figuriert unter seinen Vorbildern Goethe neben Schiller und Shakespeare.

Der bewegliche Toldy reagiert sofort auf die Ereignisse des deutschen literarischen Lebens. Bereits am 30. Mai 1826 schreibt er: »Dieser Tage las ich eine Rezension, in der der geniale Börne Goethe der Sittenlosigkeit anklagt. Ich wurde beinahe überzeugt. Aber das dauerte bloß zwei Tage lang.« Bajza schreibt ihm, daß Goethe eine größere Popularität verdiene, daß ihn viele nicht läsen und daß »dieser herrliche griechische Künstler der Natur so nahe steht und die jetzige Generation der Natur so fern, daß sie, wenn sie die Sache nicht studierte, nicht weiß, nicht versteht, was sie in Goethe zu suchen hat«. (9. März 1827.) Toldy begrüßt freudig die Feststellungen seines Freundes, macht aber Vorbehalte: »Dein Urteil über Goethe überraschte mich unerwartet und außergewöhnlich angenehm. Erkläre es nicht für eine Kleinigkeit, wenn ich jetzt äußere, daß ich das wenigstens schon jetzt und *von Dir* nicht erwartet hätte. Aber ich befürchte jetzt, daß Du die subjektive Dichtung sehr wenig schätzen wirst, dabei solltest Du das nicht, denn wenigstens bisher sahen wir, daß Deine Poesie eher diese ist und wenn Du diese ändern wirst, wird das zwar ein Gewinn sein, aber wenn Du sie ausrottest oder meidest, der größte Verlust. Allerdings ist Goethe so objektiv, daß ihn viele den *größten Darsteller* nennen, was ich nicht leugnen will, insofern ich nämlich dreinreden darf; aber im menschlichen Herzen wird die lebendigste und wärmste Empfänglichkeit für Schillers alles überströmende Subjektivität doch nie aussterben; und ich wage zu behaupten, daß *Schillers* Subjektivität so klassisch ist wie die Natur selbst; denn obwohl viele sie krank nennen, ist es doch eine solche kranke Subjektivität, die in der Natur stets ein Analogon finden wird, obwohl sie auch einmalig bleibt, wie anzunehmen, für immer. Eine interessantere Individualität kann ich mir nicht vorstellen. Gib also acht, daß Du nie ‚vel—vel' sagest, sondern ‚et—et'; so wird Dein Studium für Deine eigenen Arbeiten beneidenswürdige Resultate ergeben, während Du Dich sonst bald erschöpfst oder immer Kaltes schreibst.« (Undatierter Brief.) Wie Toldy Schiller verehrte, zeigt auch sein Brief vom 10. August 1826: »Beschaffe *erst* Schiller . . . der Übergang von Schiller zu Shakespeare ist dann leichter.«

Ende 1822 beginnt ein junger Schriftsteller, Mihály Kovacsóczy die damals auftretenden Literaten zu organisieren, die alle Anhänger der Sprachreform Kazinczys sind, aber neuere Bestrebungen vertreten als ihr Meister. Als Ergebnis erschien 1824 das Jahrbuch *Aspasia*. Kovacsóczy wollte mit Kisfaludys Almanach *Aurora* konkurrieren, aber infolge seines minderen Talents und besonders seines zweifelhaften Charakters wurden ihm die neuen Schriftsteller bald abtrünnig. Noch Ende 1822 verbündet er sich mit Toldy zu einem großzügigen Plan: Sie wollen Schillers sämtliche Dramen übersetzen (Toldy an Bajza, 1. Sept. 1822). Das Unternehmen mißlang, aber schon der Plan an und für sich ist für das Interesse der jungen ungarischen romantischen Generation bezeichnend. Wie tief die ungarischen Romantiker Schiller verehrten, beweist auch der Inhalt der *Aurora*. Das Jahrbuch veröffentlichte prin-

zipiell nur originelle Werke — die zu schaffen ein Grundsatz der ungarischen Romantik war, und zwar (wie bekannt) im Gegensatz zu Kazinczys Auffassung. Károly Kisfaludy machte mit Schiller trotzdem eine Ausnahme; der Band vom Jahre 1823 enthält die Gedichte *Der Jüngling am Bache* und *Das Ideal* in der Übersetzung von Mihály Helmeczy, der Band vom Jahre 1825 *Das Lied von der Glocke* und *Die Götter Griechenlands* in der Übertragung von József Szenvey. (Außer diesen finden sich in der *Aurora* nur drei übersetzte Gedichte: eins von Tasso, eins von Matthisson und eins von Uhland.) Über die Übersetzung der *Glocke* bemerkt Bajza, daß sie »unendlich schön« sei (an Toldy 30. Mai 1825).

Toldys Schwärmerei für Schiller vermindert seine Goetheverehrung nicht; vor allem in seinen Briefen kommen immer wieder Goethe-Zitate vor (13. Febr. 1827). Er entnimmt sie in erster Linie den lyrischen Werken; auch Bajza sagt: »Goethe ist nirgends größer (die Charakterzeichnung nehme ich aus) als in den Liedern.« (6. Sept. 1829.) Obwohl Toldy sich vor allem mit der klassischen deutschen Literatur beschäftigt, kennt er auch die deutsche Romantik, vor allem Tieck und Kleist. Er abonniert die Wiener »Cabinets Bibliothek« und rät auch seinem Freund Bajza zu einem Abonnement (15. Jan. 1825). In dieser Bibliothek erschienen der *Zerbrochene Krug*, *Amphytrion* und das »Ritterdrama« *Käthchen von Heilbronn* (das auch bald die ungarische Bühne eroberte).[24] Bajza fühlt später keinen Drang, das Stück zu übersetzen: »Zum Heilbronner Mädchen Kleists habe ich keine Lust; in der deutschen Literatur findet sich auch Besseres zum Übersetzen, obwohl nicht zu leugnen ist, daß dieses Stück viele Schönheiten hat.« (An Toldy, 15. Nov. 1829.)

Toldy erwähnt Tieck in seinen Briefen mehrere Male. Er weiß, daß Schlegel ihn zur Übersetzung eines Teiles der Dramen Shakespeares aufforderte, »da er überzeugt war, daß Deutschland in der Gegewart über keinen Mann verfügt, der Shakespeare vollkommener verstünde und vollkommener wiedergeben könnte als er.« (An Bajza, 10. Aug. 1826.) Toldy beeilt sich, sein zweibändiges »Handbuch«, das mit der ungarischen Literatur bekanntmacht, zuallererst Goethe und Tieck zu übersenden; als er über seine Reise durch Deutschland spricht, erwähnt er häufig seine Begegnung mit ihnen. Daß die ungarischen Romantiker in Tieck vor allem den *Kritiker* sahen, zeigte bereits Vörösmartys Äußerung. Das gilt auch für Bajza. Neben Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* erwähnt er Tiecks *Dramaturgische Blätter* (an Toldy, 28. Juni 1828).

Toldys Korrespondenzfreund József Bajza, die später führende Gestalt der romantischen Kritik in Ungarn, interessierte sich ebenfalls von Anfang an für die deutsche Literatur, obwohl er mit sprachlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Er lernte während seines Aufenthalts in Preßburg Deutsch, verstand die Sprache bald und besuchte das deutsche Theater, aber mit der Grammatik wurde er schwer fertig. Einige Jahre später schrieb er aber schon folgendermaßen: »Während meiner Krankheit lebte ich ganz in den zwei

Großen Deutschlands, Schiller und Goethe, und in den Theoretikern, die ich bei der Hand hatte, und wurde mit reinerem Kopf, mit reinerem Urteil und besseren deutschen sprachlichen Kenntnissen als bisher noch mehr für die Literatur begeistert . . .« (an Toldy, 26. Sept. 1828). Auch für ihn war Schiller vor allem der Dichter der Leidenschaft: »Es gab noch keinen Dichter, der seine Empfindungen so ganz in seine Werke hätte gießen können. Von diesem Gesichtspunkt gesehen, sind ‚Die Räuber' und ‚Kabale und Liebe' zu bewundern (‚Fiesco' kenne ich nicht) — was für riesige Phantasien — was für gewaltige Gefühle in der Tiefe seiner Seele stürmen mußten!« (6. Mai 1824.) 1827 zitierte er Schillers *Don Carlos* schon im Original, 1829 studierte er Schillers historische Werke und seine Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«. Später beklagte er, daß er dem Werk Schillers »Über die ästhetische Erziehung des Menschen« »trotz zweimaliger Durchforschung« nicht gewachsen sei (13. Juni 1829).

Bajza wurde — obwohl Toldy in seinen Briefen Goethe oft erwähnte — eigentlich von Kölcsey zum Studium Goethes veranlaßt. »Ich habe es Kölcsey zu verdanken, daß er mich auf die Werke dieses großen Mannes aufmerksam machte; aber ich danke es auch meinem Genius, daß er mir gewährte, diese Werke anbeten zu dürfen . . . Ich kenne nichts auf der Welt, was mich so befriedigen würde wie diese aus einer Wunderhand entsprungenen Schöpfungen. Ich zittere um sie und kann mich nicht beruhigen, bis ich sie beschafft habe.« (Nämlich in der neuesten Stuttgarter Ausgabe. An Toldy, 19. Juli 1827.) Als Toldy behauptet, *Wilhelm Meister* sei schwer zu verstehen, antwortet ihm Bajza: »Ich las den ‚Meister'. Es wundert mich, was du über die Bekenntnisse sagst. Es ist unmöglich, das Buch nicht zu verstehen. Ich habe es auch mit meiner unvollkommenen Kenntnis der deutschen Sprache verstanden.« (22. Sept. 1827.) Goethe ist auch für Bajza der »herrliche griechische Dichter«, dessen Werke »der Natur so nahe stehen« (9. März 1827), und deshalb ist er ein ästhetisches Vorbild für ihn wie auch für Kölcsey. Sein Studium ist wichtig, um der hochtrabenden, sentimentalen Literatur der Zeit entgegenzuwirken, gegen deren Übertreibungen die Mitglieder des »Aurora-Kreises« im Namen der romantischen Dichtung, die die wirklichen menschlichen Leidenschaften schildert, in den dreißiger Jahren einen so scharfen kritischen Feldzug beginnen. Bajza wäre es lieb, wenn die Dichter auch in ihren volksliedartigen Gesängen das Beispiel Goethes befolgten, in seiner Auffassung vom Volklichen richtet er sich auch nach dem großen deutschen Klassiker. Im Jahre 1832 schrieb er in der Zeitschrift *Társalkodó* [Konversationsmagazin] einen Nekrolog auf Goethe; dieser schöne Essay entstand zwar auf Grund deutscher Studien, aber den hier enthaltenen Gedanken — er nimmt Goethe gegen die Anklage der apolitischen Haltung in Schutz — begegnen wir auch in Bajzas Briefen. Es ist also klar, daß die Feststellungen seines Essays auch seine eigenen Ansichten ausdrücken.

Der andere Meister Bajzas ist Lessing. Auf ihn beruft er sich in seiner Abhandlung *Az epigramma theoriája* [Die Theorie des Epigramms]. Über ihn schreibt er einen schönen selbständigen Essay zu der Übersetzung der *Emilia Galotti* von Kazinczy; von ihm nimmt er ein Motto zur Zeitschrift *Kritikai lapok* [Kritische Blätter], die er 1831 zu redigieren begann. Die Gegner seiner kritischen Tätigkeit — z. B. Pál Szemere — nannten ihn spöttisch »Lessing-martial«.[25]

Es ist ein interessanter Zug der ganzen Bajza—Toldy-Korrespondenz, daß bei der Erwähnung ausländischer Dichtung in erster Linie an das Drama gedacht wird; diese Kunstgattung hatte damals innerhalb der ungarischen Literatur eine noch verhältnismäßig geringe Bedeutung. Bajza bestimmt in einem seiner Briefe den Standpunkt der frühen ungarischen Romantik in dieser Frage fast mit der Genauigkeit einer Definition: ». . . die dramatische Dichtung ist nichts anderes als die Gesetze, die nach den großen Werken und Spuren Shakespeares, Schillers, Goethes und des Spaniers Calderon angewendet werden« (an Toldy, 31. Mai 1826). Diese These wird in der späteren Entwicklung der Romantik, in den dreißiger Jahren, eine wesentliche Änderung erfahren; in die Reihe der Vorbilder rücken auch die neueren Franzosen, besonders Victor Hugo, und Bajza wird einen äußerst scharfen Kampf im Interesse des französischen romantischen Dramas führen.

1826 veröffentlicht Kölcsey in der Zeitschrift *Élet és Litteratura* [Leben und Literatur] seine Kritik über Körners »Zriny«. Die Rezension bezieht sich nicht nur auf Körner, sondern auf die ganze deutsche sentimental-pathetische Literatur, die auch in Ungarn ein Publikum hatte, der aber die Größen der ungarischen Literatur stets die Werte der deutschen Klassiker entgegenstellten. Kölcsey spricht über Grillparzers *Ahnfrau* und Millners *Schuld* als über die »Schüttelfrostprodukte des deutschen Bodens«. Auch die Frauengestalten Körners mißbilligt er; denn »wenn ich die Frau und die Tochter Zrinyis in zu einer Gott weiß wievielten Sphäre gehörenden Empfindung träumen sehe, kann ich mich wahrlich plötzlich nicht zurechtfinden, denn bald verirre ich mich in die dörfische Welt der Nanins, bald glaube ich zwischen Minnesängern zu wandeln, dann scheint es wieder, als stöße mich eine unbekannte Kraft einer niegesehenen und niegehörten Welt entgegen, aus der Grillparzer und Millner, mit Todesschrecken beladen, hervortreten . . .« Diese ablehnende Ansicht Kölcseys teilen nicht alle: Toldy stattet z. B. 1829 in Weißenfels dem Grabe Millners einen Ehrenbesuch ab. Trotzdem ist diese Ansicht die Äußerung einer immer entschiedener fühlbaren Tendenz. Bajza wendet sich ganz Lessing und Goethe zu, und Toldy kritisiert die Schicksalstragödie, *A véres örökség* [Die blutige Erbschaft] von Pál Nagy in der Zeitschrift *Felső Magyarországi Minerva* (Oberungarische Minerva, Dez.-Heft 1828) folgendermaßen: »Wahrlich eine fatale Tragödie. Der Autor erwähnt in der Vorrede griechische und französische Ortschaften. Er beginnt mit Aristoteles und endet

mit Millner und Grillparzer, das Stück ist doch kein Drama. Totenvogel, Eule, Fledermaus und sonstige ehrbare Tiere, die der Autor so sehr liebt, üben, auch wenn sie im Sturm und zu Mitternacht erscheinen, keine tragische Wirkung aus; der Wind, wenn er tobt, der Blitz, wenn er zündet, bedeuten keine Aktion, ebensowenig wie die Unterbrechung der Jamben und das Aneinanderreihen der Wörter eine Sprache ausmachen. Solange wir die Schriftsteller anderer Nationen auf solche Art lernen, lernen wir wenig.«

Gegen Ende der zwanziger Jahre tritt in der ungarischen Romantik der Anspruch auf nationale Originalität stärker in den Vordergrund. Auch die Abhandlung Kölcseys über die Komik ist ein weiterer Schritt auf diesem Weg: eine feine Kritik über die Komödie *Leányőrző* [Mädchenhüter] von Kisfaludy. Er warnt vor der Nachahmung Kotzebues, Ifflands und Zieglers; die erstrangige Aufgabe des Lustspieldichters sei, sein Thema und seine Personen aus der Wirklichkeit des ungarischen Lebens zu schöpfen.[26]

Die letzte wichtige Phase der Beziehungen zwischen der ungarischen Frühromantik und der deutschen Literatur ist Toldys Reise nach Deutschland, England und Frankreich in den Jahren 1829—30. Die vom literarhistorischen Standpunkt aus wichtigsten Momente der Reise sind Toldys Vortrag in Berlin über die ungarische Literatur, seine Begegnung mit Tieck und seine Wallfahrt nach Weimar zu Goethe. Vorher gab Toldy mit Stettner zusammen eine Anthologie der ungarischen Dichtung, das bereits erwähnte zweibändige »Handbuch der ungarischen Poesie« heraus, in dem er Vörösmarty bekannt machte und die repräsentativen Schöpfungen der ungarischen Literatur im ungarischen Original und in deutscher Übertragung veröffentlichte.

Die neuere Generation der frühen ungarischen Romantik, die nach dem Tode Kisfaludys eine Schriftstellertrias bildenden Vörösmarty, Bajza und Toldy, orientierte sich von 1830 an in eine neue Richtung und diente, indem sie sich an den großen nationalen Reformpolitiker Széchenyi anschloß, noch unmittelbarer den großen Bewegungen der Zeit. Die romantische Dichtung in Ungarn wurde entschieden in den Dienst der Reformpolitik gestellt. Die jungen, in den dreißiger Jahren auftretenden Schriftsteller (wie József Eötvös und László Szalay) vertraten die neue Richtung noch heftiger und wandten sich, von der Julirevolution angezogen, in erster Linie der französischen Literatur zu. Während Toldy mit Schlegels Kritik der französischen Literatur im wesentlichen einverstanden war, ist die neue Orientierung u. a. von einem Artikel des jungen László Szalay klar abzulesen: »Rezensent kann es nicht leiden, daß sich die Polemik gegen die französische Literatur auch bei uns (in Ungarn) einbürgert. Den Deutschen auch hier ein Echo widerhallen zu lassen, ist grundfalsch. Paris übte einen politischen und literarischen Despotismus über die Söhne des deutschen Bodens aus: Von hier stammt die Wut, die bei Lessing ehrwürdig ist, aber bei den Schlegels lächerlich wirkt. Benutzen wir, was wir bei ihnen (den Franzosen) Befolgenswertes finden.«[27] Es ist

bekannt, daß ähnliche Stimmen auch in der deutschen Literatur laut wurden. Es genügt, auf die satirische Art hinzuweisen, in der Heine Schlegels Racine-Kritik behandelte (»Die romantische Schule«). Der Grund liegt natürlich darin, daß Frankreich von 1830 an mit Victor Hugo an der Spitze zur fortschrittlichen Romantik vorstößt. In Ungarn schrieb Eötvös seine erste bedeutende Studie über Hugo. Szalay kritisierte scharf die mystisch-metaphysischen Neigungen der deutschen Romantik, wobei er Novalis, die Gebrüder Schlegel, Stolberg und Werner erwähnte.[28] Aber die Zurückweisung solcher Tendenzen der deutschen Romantik war, wie wir sahen — wenn auch nicht in so scharfer Form — auch für die frühere ungarische Romantik bezeichnend: Kisfaludy, Vörösmarty, Bajza und Toldy wendeten sich nicht gegen die Aufklärung, sondern setzten deren ideologische Traditionen, wenn auch aus veränderter Sicht, fort. Auch das sprach bei ihnen mehr für die deutschen Klassiker als für die deutschen romantischen Dichter.

*

Aus dem dargelegten, keineswegs vollständigen Material lassen sich einige allgemeine Thesen über die Rezeption der deutschen Literatur durch die ungarischen Romantiker gewinnen, wodurch bis zu einem gewissen Grad auch die Natur der ungarischen Romantik beleuchtet wird.

Der Umstand, daß die Werke der deutschen Romantiker keine größere Wirkung bei den ungarischen Schriftstellern erzielten, hat in erster Linie weltanschauliche Gründe: Die sich bei den führenden Gestalten der deutschen Romantik, wie bei den Brüdern Schlegel und bei Novalis, bekundende konservativ-mystische Richtung war den ungarischen Romantikern fremd; sie kehrten sich nicht gegen die Ideen der Aufklärung, sondern entwickelten diese in der Richtung des Liberalismus des Reformzeitalters weiter. Es ist verständlich, daß unter solchen Verhältnissen die deutschen Klassiker, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, den ungarischen Romantikern näher standen als die deutschen Romantiker.

Den ins Unendliche strebenden Aspirationen und der Phantasiewelt der deutschen Romantik stand noch die Feenwelt des jungen Vörösmarty am nächsten, obwohl auch er nur mittelbar über Novalis urteilte, von dem er kaum etwas gelesen hatte; er übersetzte aber ein Gedicht des schwedischen Dichters Stagnelius, der unter dem Einfluß Novalis' dichtete. Aber auch in der Welt Vörösmartys wurden eher die Elemente der Aufklärung romantisiert; die vergleichende Forschung fand bei ihm hier und da Anregungen Wielands *(Oberon)* und Mozart-Schikaneders *(Zauberflöte)*.[29] Aber schon um 1828 herum räumt diese Feenwelt einer anderen Romantik das Feld, der Romantik der großen Leidenschaften; Vörösmarty unterscheidet sich von den erwähnten deutschen Romantikern sehr scharf durch seinen glühenden Patriotismus, durch seine Revolte gegen die Heilige Allianz und im Zusammenhang damit

durch sein durchaus nicht kritikloses, aber deutlich erkennbares Interesse für Napoleon.

Goethes und Schillers Wirkung stärkte in mehreren europäischen Literaturen — so z. B. in der französischen — eindeutig die Romantik. In der ungarischen Literatur trat diese Erscheinung nicht eindeutig auf. Die Mehrheit der ungarischen Romantiker, Károly Kisfaludy, Vörösmarty und der junge Toldy, werden in erster Linie von Schiller begeistert; Goethe bewundern sie nur als den Dichter des *Werther*, des *Faust* und der auf der Grundlage der Volksdichtung geschaffenen Lieder.[30] Die deutsche Klassik wirkte also auf zwei Richtungen der ungarischen Literatur: Die Vertreter der Klassik (im Sinne Kazinczys) sahen ihr ästhetisches Idol im »Griechen« Goethe; die Romantiker orientierten sich hauptsächlich auf Schiller, aus dem Goetheschen Lebenswerk wirkten auf sie die eben erwähnten, von ihnen romantisierend aufgefaßten Dichtungen.

Die großen literarischen Kritiker der ungarischen Romantik, Kölcsey und Bajza, kämpften — dieser besonders in seiner zu Beginn der dreißiger Jahre herausgegebenen Zeitschrift *Kritikai lapok* [Kritische Blätter] —, indem sie sich auf die Lessingschen Prinzipien, auf die Goethesche Natürlichkeit, auf Schillers klassizistische Werke und auf den in den Xenien geführten Feldzug der beiden großen Klassiker beriefen, gegen eine veraltete, seichte und unzeitgemäße Literatur. Das Ziel und das Resultat ihrer Kämpfe waren aber nicht eine Art Klassizität, sondern eine nationale Romantik, die sich auch die Werte der Volksdichtung zunutze machte, die auch realistische Elemente enthielt, die die Welt der Leidenschaften mit tieferer Realität und größerer Kraft schilderte und die nationalen Reformbestrebungen unmittelbar unterstützte.

ANMERKUNGEN

[1] Toldy, F., *Kisfaludy Károly élete* [Das Leben Károly Kisfaludys]. Buda 1832 S. 11.

[2] Kölcsey, F., *Körner Zrinyije* [Körners Zriny]. Zuerst unter dem Pseudonym Cselkeövy in der Zeitschrift *Élet és Litteratura* [Leben und Literatur] Jg. 1 (1826) Teil 3 S. 167—242.

[3] Somogyi, B., *Kotzebue hatása Kisfaludy Károlyra* [Kotzebues Einfluß auf Károly Kisfaludy]. Budapest 1902. Diese Dissertation stellt den Einfluß Kotzebues auf den ungarischen Dichter stark übertrieben dar. Richtig bewertet ihn A. Spenéder: *Kisfaludy Károly*. Budapest 1930 S. 70—74.

[4] In der Vörösmarty-Ausgabe P. Gyulais: *Vörösmarty Mihály Összes Munkái* [M. Vörösmartys Sämtliche Werke]. Bd. II Budapest 1884—1885 S. 478.

[5] Über György Gaál und seine Beziehungen zu Kisfaludy s. Verő, L., *Gaál György*. In: *Philológiai dolgozatok a magyar—német érintkezésekről* [Philologische Arbeiten über die ungarisch—deutschen Berührungen], hrsg. von R. Gragger. Budapest 1912 S. 127—142. — Ferner Gácser, J., *Gaál György*. Sopron 1902. — Kisfaludys Briefe an Gaál: *Kisfaludy Károly Minden Munkái* [K. Kisfaludys Sämtliche Werke]. Bd. VI Budapest 1893. — Gaáls Briefe an Kisfaludy sind unveröffentlicht und befinden sich im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter 4° Nr. 124. Im weiteren zitieren wir aus dem handschriftlichen Material.

[6] Toldy, F., a. a. O. (s. Anm. 1) S. 11.

[7] *Kisfaludy Károly Minden Munkái* [K. Kisfaludys Sämtliche Werke]. Bd. VI

Budapest 1893 S. 316. — Habis, Gy., *Goethe magyar utókora* [Goethes ungarische Nachwelt]. Budapest 1942 S. 65—66. — Über Döbrentei: ebenda S. 59.

[8] Spenéder, A., a. a. O. (s. Anm. 3) S. 66—67.

[9] Szauder, J., *Kisfaludy Károly Válogatott Művei* [K. Kisfaludys Ausgewählte Werke]. Budapest 1954 S. 17 [Einleitung].

[10] Mihály Vörösmartys Korrespondenz in: *Vörösmarty Mihály-Emlékkönyv* [Denkschrift]. Székesfehérvár 1900, sowie im Band der Korrespondenz des Dichters in der philologisch-kritischen Vörösmarty-Ausgabe, hrsg. von F. Brisits. Bd. 17—18. Budapest 1965.

[11] Briefe von und an Kazinczy werden nach der Ausgabe: *Kazinczy Ferenc Levelezése* [F. Kazinczys Korrespondenz], hrsg. von J. Váczy, Bd. I—XXI Budapest 1890—1921 zitiert, wo die Briefe in chronologischer Anordnung mitgeteilt sind. Im weiteren: Kaz. Briefw.

[12] Weber, A., *Shakespeare és az osztrák irodalom* [Sh. und die österreichische Literatur]. *Magyar Shakespeare Tár* [Ungarische Shakespeare-Sammlung]. Bd. XI Budapest 1918 S. 159.

[13] Vgl. Toldy, F., *Irodalmi társasköreink emlékezete* [Erinnerung an unsere literarischen Geselligkeitskreise]. *Budapesti Szemle* [Budapester Rundschau]. Bd. 8 (1875) Nr. 15—16 S. 10.

[14] Kaz. Briefw. Bd. XIX. S. 494.

[15] Im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Vörösmarty: *Cikkek, bírálatok, jegyzetek* [Artikel, Rezensionen, Notizen]. Bd. II 67[r] und 68[r] (aus dem Jahre 1827, bisher unveröffentlicht).

[16] *Tudományos Gyűjtemény* [Wissenschaftliche Sammlung]. Jg. 12 (1828) Bd. 11 S. 113—120. Wieder abgedruckt in: *Vörösmarty Mihály Összes Munkái* [M. Vörösmartys Sämtliche Werke]. Bd. VI Budapest 1885 S. 203 ff.

[17] Kaz. Briefw. Bd. VI S. 362.

[18] *Tudományos Gyűjtemény* [Wissenschaftliche Sammlung]. Jg. 13 (1829) Bd. 2 und Jg. 15 (1831) Bd. 11—12. — Den unveröffentlichten Artikel schrieb Vörösmarty zu Pest, vermutlich zwischen 1828 und 1831; er ist im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter dem Titel: Vörösmarty: *Cikkek, bírálatok, jegyzetek* Bd. II (s. Anm. 15) zu finden.

[19] Vörösmarty, M., *A bujdosók* [Die Heimatlosen, Drama]. *Vörösmarty Mihály Összes Munkái* [M. Vörösmartys Sämtliche Werke]. Bd. VIII. Budapest 1962 S. 358.

[20] Szauder, J., *A romantika útján* [Auf dem Wege zur Romantik]. Budapest 1961 S. 333—334.

[21] Turóczi-Trostler, J., *Magyar irodalom, világirodalom* [Ungarische Literatur, Weltliteratur]. Bd. I Budapest 1961 S. 435—440.

[22] In der Übersetzung der Mme Necker de Saussure, der Nichte der Mme de Staël.

[23] József Bajzas Briefe an Ferenc Toldy: *Bajza József Összegyűjtött Munkái* [József Bajzas Gesammelte Werke]. Dritte, erweiterte Auflage Bd. VI. — Ferenc Toldys unveröffentlichte Briefe sind im Handschriftenarchiv der Ungarischen Akademie der Wissenschaften aufbewahrt, unter M. Ir. lev. 144.

[24] Bayer, J., *Kätchen von Heilbronn első előadásai a magyar színen* [Die ersten Aufführungen des »Kätchen von Heilbronn« auf der ungarischen Bühne]. In: *Philológiai dolgozatok a magyar—német érintkezésekről* [Philologische Arbeiten über die ungarisch—deutschen Berührungen], hrsg. von R. Gragger. Budapest 1912 S. 115—120.

[25] Über die Wirkung Lessings auf Bajza und auf die ungarische Literatur im allgemeinen s. Vajda, Gy. M., *Lessing*. Budapest 1955 passim.

[26] Kölcsey, F., A komikumról [Über das Komische]. Erste Veröffentlichung in der Zeitschrift: *Élet és Litteratura* [Leben und Literatur]. Jg. 2 (1827) Teil 10 S. 302—348 unter dem Titel: *A leányőrző* [Der Mädchenhüter].

[27] Szalay, L., *Észrevételek a Muzarion III. és IV. kötetéről* [Bemerkungen über den III. und IV. Band der Zeitschrift »Muzarion«]. Pest o. J. [1830] S. 28.

[28] Ebenda S. 18.

[29] Szauder, J., *A romantika útján* (s. Anm. 20) S. 333.

[30] Habis, Gy., *Goethe magyar utókora* (s. Anm. 7) S. 63 und 65.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 63—81 (1968)

La poésie en tant qu'instrument du renouveau national et social dans la littérature est-européenne du siècle dernier

Par

PÉTER JUHÁSZ
(Budapest)

Chaque fois que nous procédons à l'analyse des traits communs des littératures de l'Europe de l'Est, l'esprit, le caractère national de celles-ci se présente immédiatement à nous comme la marque distinctive la plus prononcée. Déjà Frigyes Riedl avait pu constater que c'est justement le dévouement à la cause nationale qui distingue la littérature hongroise de celles de premier plan de l'Occident.[1] Les affirmations de Riedl sont valables pour les lettres de tous les pays est-européens. A proprement parler, il s'agit là d'un fait si ostensible qu'il représente l'un des thèmes fondamentaux naturels de tout ouvrage comparé sur ces littératures.[2] Pour ce qui est de l'essence de la question, László Sziklay, l'un des meilleurs spécialistes en ce domaine, a pertinemment établi que la littérature «en Europe de l'Est . . . prend une part sensiblement plus grande à la politique et, en général, à la vie publique qu'en Occident. L'écrivain n'est pas uniquement un artiste; il est aussi un homme politique. Et dans la conscience nationale, un Petőfi, un Neruda, un Stur, un Mickiewicz ou un Botev assument une fonction politique, voire de politique quotidienne, au moins aussi importante et estimée que leurs activités littéraires».[3]

Il serait intéressant d'examiner sous cet angle les autres arts aussi. Il ne fait guère de doute que nous remarquerions le même phénomène, par exemple, dans la musique et dans les beaux-arts également. Les opéras de Glinka et de Smetana, les peintures de Bertalan Székely, de Jan Matejko, de Josef Manes et de bien d'autres encore se vouent tout autant au service de l'épanouissement du génie national que les œuvres des écrivains, leurs contemporains. Et si, dans la présente étude, nous tendons non à élargir, mais à restreindre la question, c'est que nous supposons que la mise en valeur d'un seul élément, la poésie, puisse nous rapprocher de l'explication de l'ensemble de problèmes.

Qu'il nous soit permis d'esquisser, en guise de premier point de départ s'offrant de lui-même, un bref tableau des différences principales à observer, dans ce domaine, entre la poésie ouest-européenne et celle de l'Europe de l'Est.

La divergence entre l'évolution de ces deux littératures est la plus nettement accusée précisément par l'épanouissement de leur poésie, au siècle passé, sur la base de programmes diamétralement opposés. Dès avant la révolution

de 1848, la poésie occidentale se tourne toujours plus vers les problèmes individuels, de l'homme privé; tandis que, dans les pays est-européens, supposé qu'une poésie lyrique importante existât avant 1848, c'est sous le signe des luttes sociales et nationales, de la vie publique en tant que source d'inspiration que les œuvres des poètes sont placées.

Cantonnons-nous aux environs du milieu du siècle, à ce tournant survenu en 1848; car, en remontant plus loin dans l'histoire de certains pays de l'Est de l'Europe, nous ne serions souvent pas en mesure de nous référer à des œuvres pouvant être comparées aux fruits de la poésie occidentale. Si nous passons, même rapidement, en revue les personnalités marquantes de celle-ci, nous pouvons constater sans équivoque aucun que, chez la plupart d'entre elles, les thèmes se rapportant à la vie publique-politique se trouvent repoussés à l'arrière plan, ou font entièrement défaut. Dans les péripéties révolutionnaires, en 1848, de cette partie du continent, nous ne trouvons aucun poète ayant joué un rôle directeur quelconque, à plus forte raison pouvant être comparé à celui de Petőfi. Il est vrai que (pendant un temps) la popularité de Lamartine fut immense, qu'il prit d'importantes initiatives dans la tournure des événements. Mais ses poèmes n'y ont rien à voir ! Par la suite, il apparut clairement que cette période n'a été qu'un incident dans l'existence de Lamartine, dont la poésie est — compte tenu de son inspiration et de ses répercussions ultimes — celle des «méditations», des «recueillements», des «cantiques de l'âme».

C'est en partie au hasard, indépendant de l'histoire, que nous pouvons imputer la non-participation forcée des deux poètes par excellence politiques de la période préparant la révolution: Heine et Béranger. Mais il n'y avait pas uniquement la maladie à les immobiliser. Béranger qui, enfant de neuf ans, avait été témoin de la prise de la Bastille, se tint à l'écart de la troisième et dernière révolution bourgeoise, parce qu'il était désillusionné et contemplait désormais le monde en solitaire.[4] Nous verrons que Heine avait également d'autres motifs pour se taire, non seulement le triste fait qu'il souffrait dans son «tombeau de matelas». Dans cette période, son plus beau geste révolutionnaire s'adressa à la révolution hongroise *(Im Oktober 1849)*, ce qui démontre que c'était là l'unique mouvement qu'il pouvait pleurer avec une véritable et entière sympathie.[5] Vigny survécut également à la révolution; mais, dans son cas, il était hors de doute que les événements n'apporteraient aucun enseignement valable, rénovateur à son caractère et à sa poésie également pessimistes, méprisant les agitations politiques. Par contre, le jeune Baudelaire participa à la révolution, il s'enthousiasma sur les barricades pour, ensuite, non seulement expulser les thèmes révolutionnaires de ses vers, mais aussi opérer une rupture de principe avec toute poésie inspirée par la vie publique. En Angleterre, l'idée des reponsabilités à l'égard de la société occupe, certes, une place plus grande dans l'œuvre d'un Tennyson ou d'un Browning, mais tous les deux sont fort éloignés du type de poète-tribun du peuple. Je pense

qu'il serait superflu de multiplier les exemples. Dans la période s'étendant des premières révolutions bourgeoises jusqu'à la première insurrection prolétarienne, en 1871, le XIXe siècle ne peut s'enorgueillir, exception faite des rares éclairs révolutionnaires de Heine, que d'un seul poète qui, semblable en cela à Petőfi, à Mickiewicz ou Niékrassov, endosse sa mission sociale, résolu qu'il est de risquer même sa vie. Ce poète est Victor Hugo. Et soulignons que ce n'est pas fortuit que Victor Hugo ait exercé un effet magistral sur les littératures de l'Europe de l'Est, alors même que sa popularité diminuait dans sa patrie.

Il ne sera peut-être pas inutile de faire une digression et de dire que même Heine, le poète le plus révolté de l'Occident pour ce qui est de son art et de toute sa personnalité, même Heine se tournait de plus en plus, dès avant 1848, contre la poésie unilatéralement politique. Dans ses vers, ses articles, ses déclarations, il critiquait avec une ironie croissante la «poésie à tendance»; il a composé l'un de ses chefs-d'oeuvre, *Atta Troll*, surtout pour railler la poésie politique allemande et, dans son célèbre avant-propos, il tourne sciemment le dos à la poésie du «pathos stéril». Remontant à 1841, il y écrit entre autres: «Damals blühte die sogenannte politische Dichtkunst . . . Die Musen bekamen die strenge Weisung, sich hinfüro nicht mehr müssig und leichtfertig umherzutreiben, sondern in vaterländischen Dienst zu treten, etwa als Marketenderinnen der Freiheit oder als Wäscherinnen der christlich-germanischen Nationalität. Es erhub sich im deutschen Bardenhain ganz besonders jenes vage, unfruchtbare Pathos, jener nutzlose Enthusiasmusdunst, der sich mit Todesverachtung in einen Ozean von Allgemeinheiten stürzte . . .»[6]

Tandis qu'il formait, de la sorte, opposition à la turbulence des tribuns du peuple et à la contraite exercée sur les Muses pour les plier au service de la nation, Heine fournissait, en composant son *Deutschland*, un exemple éclatant de la poésie politique à laquelle il reviendra, de temps à autre, dans ses années les plus amères aussi, par quelques morceaux virtuoses et satiriques (ce qui n'est pas le fait du hasard !). Voilà pourquoi, il est courant de mettre en valeur que Heine n'a fait que prendre la défense de la vraie poésie politique face à la poésie de tendance grandiloquente, toute en phrases creuses et, en conséquence, d'effet diminué. Il y a beaucoup de vérité dans une telle opinion, peut-être presque toute la vérité. Mais pourtant pas la vérité intégrale. Si la politicaille tonitruante de Herwegh, Freiligrath et compagnie irritait à un tel point Heine, c'était aussi parce qu'à la suite de son initiation aux idées et mouvements communistes il ressentait toujours moins d'enthousiasme à l'égard de cette révolution bourgeoise que les autres poètes appelaient de leurs vœux (en même temps, il lui était impossible d'accepter sans réticences la révolution communiste à venir). C'est-à-dire que la protestation acerbe de Heine contre la poésie truffée de phrases creuses bourgeoises, libérales, nationales était en rapport avec un phénomène bien plus profond: la modification

radicale des conditions sociales de l'Europe de l'Ouest. Heine vivait en France où, en 1848, la révolution démocratique bourgeoise avait «épuisé» ses possibilités historiques, tandis qu'en Angleterre l'évolution bourgeoise était arrivée à un stade n'amenant plus de «dernier acte» semblable à celui de Paris en février. Naturellement, l'Allemagne était encore loin d'une telle situation; c'était cependant sous l'effet des révolutions précédentes à l'étranger que la bourgeoisie allemande craignait la sienne, tandis que le prolétariat allemand était encore trop faible pour en tenter une. Pour une cause certes différente, la poésie politico-révolutionnaire n'avait donc pas plus de terrain social que dans les deux autres pays occidentaux mieux développés. En tout cas, après 1848, dans aucun de ces Etats la poésie révolutionnaire bourgeoise n'avait de sources d'inspiration, ni d'audience.[7]

Pendant qu'à l'Ouest la poésie d'ordre supérieur se détournait — graduellement, mais inexorablement — de la vie publique, pendant que, dans les pays développés, la poésie politique était reléguée au second plan et que les meilleurs poètes ne s'intéressaient qu'aux problèmes individuels, à l'Est c'était le processus contraire: dans plus d'un cas, c'étaient les poètes qui donnaient, dans le domaine intellectuel, le signal de la renaissance nationale; de toute façon, ils participaient activement aux luttes aussi bien en leur qualité de citoyens qu'en celle d'artistes. Dans ces pays, la naissance ou le renouveau de la grande poésie nationale se rattache généralement au nom des poètes engagés dans les combats de libération politique (nationale et sociale); tels: Vörösmarty, Petőfi et Arany, Pouchkine et Lermontov, Mickiewicz et Slowacki, Eminescu et Alecsandri, Radichevitch, Niégoch, Zmay, Prechern, Hviezdoslav et Neruda, etc., etc. Au XIXe siècle — mais auparavant et ensuite aussi —, la littérature de ces pays est dans une si importante mesure nationale que cela rend ardue au lecteur occidental même leur plus simple compréhension.

Ce problème du caractère remarquablement national des lettres est-européennes s'est dernièrement à nouveau — et pour la n-ième fois — manifesté à propos de leur compréhension et de leur juste appréciation, lorsque F. G. Cushing, titulaire de la chaire de hongrois à l'Université londonienne et excellent connaisseur de notre littérature, a développé que cette mentalité nationale concentrée représente une des plus sérieuses difficultés des critiques ou lecteurs étrangers dans l'approche des oeuvres littéraires hongroises.[8]

Gyula Illyés, certainement celui au talent le plus riche, à l'horizon le plus ouvert parmi nos poètes vivants, a composé, précisément sous l'effet de l'étude de Cushing, une parabole destinée «aux oreilles bienveillantes»:

«Supposons qu'une personne de grand talent compose un roman sur les malheurs d'un village touché par les crues du Danube. Nous ne pourrions que le féliciter d'avoir mis son art au service d'un si noble sujet. Imaginons ensuite que le plus grand auteur dramatique de la même nationalité écrive une tragédie sur les causes qui ont empêché son héros de mettre fin aux inon-

dations danubiennes. Mais le meilleur poète consacre, lui aussi, son premier, son deuxième, voire même son dixième recueil à la nécessité plus qu'imminente de la régularisation du fleuve. Enfin, les critiques commencent également à juger la valeur d'une œuvre littéraire à la manière dont elle soutient la prévention des crues et de toutes les maladies sociales, de toutes les perturbations des communications, de l'agriculture, de l'enseignement public suscitées par les cours d'eau indomptés . . . Et nous croyons entendre déjà la voix irritée qui claque après la vingtième peinture des inondations et de leurs inépuisables conséquences: ‚Mais que fait donc le Service des Eaux? Que font les ministres de la Santé, de l'Agriculture, de la Défense? C'est à n'y rien comprendre! pourquoi serait-ce précisément à la littérature de se faire un souci de ces problèmes?'

«Comme nous l'avons fait remarquer, ce cachet spécifique n'est pas exclusif aux belles-lettres hongroise. Pas plus qu'il n'est l'apanage uniquement de la littérature serbo-croate, bulgare ou slovaque, c'est à dire de celle des autres peuples danubiens. Le même phénomène se retrouve dans la littérature polonaise, tchèque, dans celle de tout peuple qui a eu à vivre des siècles entiers de son histoire en ayant bien une patrie, mais pas d'Etat. La fonction vitale des nations ne diffère que dans une infime mesure de celle du corps humain. Que l'un de nos organes vienne à ne pas travailler, sa fonction sera reprise ou *ressentie* par un autre. L'aveugle lit avec les doigts; le sourd entend par les yeux.»[9]

Sous une forme littéraire, la spirituelle parabole de Gyula Illyés nous fournit l'explication de phénomènes bien connus et tout ce qu'il y a de plus naturels, quand — par suite de la carence de certaines conditions sociales et historiques — la vie publique d'une nation se trouve refoulée dans la sphère idéologique. Cela n'est nullement une particularité est-européenne. Rappelons-nous les démonstrations réitérées de Marx et d'Engels: au moment de la Révolution française, l'Allemagne morcellée, contrariée, voire même arrêtée dans son développement n'avait pu suivre, sauf dans le domaine de l'idéologie, les changements de France ouvrant une ère nouvelle: c'est ainsi que naquirent et s'épanouirent, comme une sorte de succédané à la véritable révolution sociale qui n'avait pas eu lieu, la philosophie classique allemande et le monumental œuvre gœthéen—schillérien. Tandis que, dans cette Allemagne, c'était la floraison de la philosophie et des lettres qui se faisaient l'expression des forces saines cachées de la société accablée, à l'Est, la philosophie en général ne réussit pas à se hisser à un niveau international; par contre, la littérature et surtout la poésie indiquèrent alors de manière encore plus pressante la nécessité des modifications sociales. Cet éblouissant renouveau des littératures nationales de cette partie du continent au siècle passé est simultanément dû: d'une part, à l'impossibilité de s'exprimer librement au sein d'une vie publique entravée, alors que les lettres permettaient de dire bien des choses;

d'autre part, à l'état encore retardataire des forces sociales aspirant aux changements, si bien que les œuvres littéraires devaient, pour ainsi dire, endosser la tâche de faire prendre conscience à ces forces.

Il va de soi que, dans les différents pays de l'Europe orientale, cette fonction de succédané à la vie publique des lettres ne s'accomplit pas dans une égale mesure. Bien plus, si nous regardons précisément la Hongrie, ce ne fut pas exclusivement la littérature qui protesta à cause et contre les «inondations du Danube» figurant symboliquement dans la parabole d'Illyés: le camp des politiciens de la noblesse libérale agitait, sous la conduite de Széchenyi et de Kossuth, les questions vitales de la transformation du pays avec une franchise et un courage étonnants. En ce sens, la dissemblance entre — par exemple — la vie publique hongroise et celle de la Russie est énorme; sous le régime arakchéyévien, la protestation contre l'oppression était presque entièrement refoulée dans le domaine des lettres et des arts, tandis qu'en Hongrie des forces politiques organisées et se manifestant dans l'arène légale des Diètes pouvaient attaquer ouvertement l'obscurantisme intérieur encore accru par le despotisme étranger. Chez nous la littérature et la politique d'opposition se sont déclarées ensemble et à la fois, ce qui ne fut pas le cas de plus d'un de nos voisins. Cependant, tout cela ne modifie pas le fait fondamental: chez nous, comme dans les autres pays est-européens au sort semblable, la littérature a assumé un rôle idéologique de premier plan dans la tâche historique de la refonte de la vie nationale, ce qui veut dire qu'elle s'est fait un devoir de soutenir intellectuellement et idéologiquement l'évolution bourgeoise, cela dans des conditions telles que la classe sociale la plus éminemment intéressée à cette évolution, la bourgeoisie, n'était encore qu'en train de naître.

Et la littérature a persisté dans cette mission même lorsque cette classe fut devenue plus forte et plus influente, refusant pourtant de passer à l'action conséquente, en politique, au profit de ses propres intérêts. Et, quoique brièvement, nous ne pouvons manquer de souligner cela, car c'est justement l'une des clefs du problème développé par Gyula Illyés: dans plusieurs pays de l'Europe de l'Est, le combat social et politique continua à rester le lot des hommes de lettres même au cours de la seconde moitié, du dernier tiers du siècle, quand la bourgeoisie avait déjà objectivement en mains les possibilités de diriger la lutte.

Il est clair que nous ne devons pas oublier que cette situation fut suscitée par l'évolution occidentale. A partir de la seconde moitié du XIXe siècle, la bourgeoisie est-européenne n'était plus aussi insuffisamment développée — plus précisément: n'était plus aussi insuffisamment développée dans tous les Etats en question — que cette circonstance en soi puisse expliquer sa passivité, sa démission. En réalité, cette bourgeoisie ne ressentait pas seulement ses propres faiblesses, mais elle avait également tiré les enseignements de l'évolution de l'Europe de l'Ouest et elle jugeait que cela ne valait pas la peine d'em-

prunter la voie révolutionnaire, parce qu'ainsi elle mettrait elle-même en mouvement ces couches sociales les plus déshéritées pouvant ensuite prendre par trop au sérieux les slogans bourgeois de liberté et d'égalité. C'est pour cela que cette bourgeoisie a témoigné, dans presque tous les pays de l'Est, une si évidente disposition à composer avec l'Etat féodal et, selon le cas, avec l'oppresseur étranger aussi: elle considérait comme plutôt opportun de s'assurer toujours plus de droits au moyen de réformes graduelles et non par une révolution, par la violence. Dans de telles conditions, quand la classe la plus compétente se refusait, encore au tournant de notre siècle, à pousser en avant pour servir ses propres intérêts, l'expression des idéaux de la révolution bourgeoise, des aspirations à une indépendance effective restait confiée aux écrivains.

Tout cela avait amené une situation complexe. Il n'y pas à s'étonner, si le lecteur occidental juge que cette littérature est extrêmement enchevêtrée, puisqu'elle réfléchit un état embrouillé des choses sociales, si bien que sa compréhension exige la connaissance de ténébreux événements historiques dans de petits pays. Cependant, si nous voulons être d'une totale franchise, nous devons reconnaître qu'en fin de compte il ne s'agit pas tellement d'un manque de compréhension que d'un manque d'intérêt. Beaucoup de lecteurs occidentaux considèrent les problèmes est-européens comme des affaires éminemment internes et, tout en les comprenant, ils s'en désintéressent, parce que leur pays n'a jamais été dans une situation même de loin semblable, ou si elle y a été, les choses ont depuis longtemps changé. A leurs yeux, le poète, dont le type est caractéristique, nous pourrions dire général et dominant, dans les lettres de l'Europe de l'Est, paraît totalement étranger.

Ajoutons à ce que nous venons de dire, deux remarques qui serviront à nuancer nos constatations. La première sera que nous parlons surtout du poète, mais que, dans ses traits marquants, le type classique du prosateur ou de l'auteur dramatique au XIXe siècle lui ressemble aussi. Dans ses traits majeurs, mais non dans tous ses traits; voilà pourquoi la limitation de nos investigations à un seul genre: la poésie promet de rendre le travail plus fructueux. La seconde remarque sera que — chez nous et chez plusieurs de nos voisins — la poésie (avant tout: la poésie lyrique) a été le genre pendant longtemps prépondérant. Pour en rester à l'exemple de la Hongrie: Vörösmarty, Petőfi, Arany sont des poètes de portée véritablement internationale, cela indépendamment de leur audience passée ou présente au-delà de nos frontières. Ils ont créé autre chose et d'une autre façon que leurs grands compagnons occidentaux; mais, dans leur domaine, ils ne sont nullement restés en arrière de ceux-ci. Tandis que pour ce qui est de nos prosateurs les plus vigoureux, reconnaissons que leurs œuvres, qui nous sont d'une si grande importance, se présentent, dans un certain sens, comme anachroniques à l'échelle européenne, et uniformes aussi par rapport à celles des géants du roman occidental

ou russe, d'un Balzac, d'un Stendhal, d'un Tolstoï ou d'un Dostoïevsky. Ce rôle directeur de la poésie lyrique est particulièrement flagrant en Hongrie, mais nous en retrouvons des exemples probants dans certaines périodes de la littérature tchèque et slovaque, serbe et slovène, roumaine et grecque.[10] Et si Vazov est effectivement un géant des lettres bulgares, cela ne change rien au fait que la véritable initiative dans le renouveau intellectuel bulgare revient au promoteur que fut le poète lyrique Botev. Même que cette hégémonie poétique joue dans la littérature polonaise aussi, où pourtant les genres au-delà de la poésie sont bien plus riches que dans la littérature hongroise ou les autres littératures est-européennes — à l'exception de la russe. Il est indéniable que le *Pan Tadeus* de Mickiewicz nous oriente, avec ses éléments romancés, «vers le genre épique moderne du XIXe siècle»,[11] mais nous ne devons pas voir un jeu du hasard dans le fait que ce travail de pionnier fut dû à quelqu'un de par excellence poète. De même, au sein de la culture russe donnant naissance à une magnifique et monumentale production de romans, c'est un poète — Pouchkine — qui mit en mouvement le genre épique avec son *Onéguine* et ses récits en prose.

Il serait donc difficile d'infirmer la constatation que, dans tous les pays est-européens, même dans ceux où, dès le courant du siècle passé, le grand roman s'impose, ceux qui prennent les initiatives, qui donnent l'exemple sont, à chaque coup, des poètes lyriques ou des hommes de lettres dont les forces créatrices s'exercent dans plusieurs genres (Vörösmarty, Mickiewicz, Pouchkine, etc.).

A propos des lettres hongroise, ce problème de la prédominance de la poésie lyrique s'est déjà plus d'une fois posé. Nous n'avons pas suffisamment de place pour relever les diverses explications factices avancées par l'histoire des idées; cependant, disons brièvement que l'analyse marxiste de la question ne nous a pas fourni, jusqu'ici, des résultats intégraux et concluants.

Les travaux menés à ce jour prennent appui sur les fondations théoriques posées par József Révai dans son premier — et fort justement apprécié — essai sur Endre Ady. Révai y formule de la sorte ses déductions: «Si, en Hongrie, au tournant du XIXe et du XXe siècle, ce n'est ni le roman, ni le drame qui se haussa au rang de genre littéraire représentatif, l'ultime motivation en est que les antagonismes sociaux dans notre pays n'étaient pas encore aussi «nets» qu'en Europe occidentale et n'étaient plus aussi nets que dans la Russie tsariste du XIXe siècle. La Hongrie était en train de laisser derrière soi cet état de choses, dans lequel l'antagonisme social principal se manifeste entre l'ensemble du peuple et la grosse propriété féodale; mais elle n'avais pas accédé au stade où cet antagosnime central est celui entre la classe bourgeoise et la classe prolétarienne.»[12]

Il est certain que Révai attire notre attention sur des corrélations de premier ordre. Sa conception ne cadre cependant pas entièrement avec les

faits de l'histoire. En effet, la poésie était déjà le genre dominant en Hongrie, quand notre pays n'était pas encore «en train de laisser derrière soi cet état de choses dans lequel l'antagonisme social principal se manifeste entre l'ensemble du peuple et la grosse propriété féodale . . .» Bien au contraire, l'exacerbation révolutionnaire de ce divorce fut annoncée — en sus de la prose d'Eötvös — primordialement par la poésie de Vörösmarty et de Petőfi! De même, dans d'autres pays est-européens, des poètes lyriques valables cautionnent l'épanouissement des lettres nationales, alors que les romanciers notables ne sont pas encore à l'œuvre. Pourtant, selon la théorie de Révai, les différends sociaux «nets» devraient permettre l'éclosion d'une grande prose. Ce qui veut dire que la question est plus complexe qu'elle ne paraît au premier abord. Et s'il est vrai que la science bourgeoise n'a su comment s'attaquer à ce problème et que la première réponse sérieuse est venue du côté des marxistes, cela ne signifie nullement que les sciences littéraires marxistes ne doivent pas continuer à se consacrer à une solution intégrale.

Or, dans notre présente étude, tout cela n'est qu'une — nécessaire — digression, puisque nous nous sommes assigné de peindre et d'apprécier une certaine poésie et un certain type de poète.

Brossons donc un portrait succinct, mais d'ensemble du type caractéristique du poète est-européen au siècle passé. Et soulignons que c'est de ce siècle qu'il s'agit, bien que ce type idéal se soit manifesté plus tôt et qu'il continue à exercer une influence notable sur notre temps aussi.

Servir le peuple et s'opposer au pouvoir — voilà, au premier coup d'oeil déjà, le trait marquant de nos poètes classiques.

La mission assumée au profit de la lutte sociale pose en loi fondamentale aux 'ars poetica' de répondre présent à l'appel de l'époque, de servir le peuple et la nation, etc. A l'Ouest c'est le doux 'chantre de cour', le poeta laureatus qui est le type caractéristique (par exemple: Tennyson), ou bien le 'poète maudit' se détournant et des puissances officielles, et du peuple (Baudelaire). A l'Est, le poète est à tout instant et inconditionnellement opposé aux forces oppressives internes et externes, il accepte le rôle de tribun du peuple. Il se trouve parmi ces poètes certainement plus d'un qui, à l'opposé de Heine, professerait volontiers qu'il faut faire de la Muse «la vivandière de la Liberté» et la «détacher en service patriotique commandé». Botev n'hésite point à faire de la poésie un moyen avoué de la «propagande politique»; et il étaye de la sorte cette prise de position: «Notre peuple cherche des yeux la possibilité de s'arracher à sa condition humiliante; il est profondément convaincu qu'il doit avant tout échapper à l'enfer du Turc barbare. Naturellement, pour qu'il y réussisse, la science, les lettres, la poésie et le journalisme, c'est-à-dire toutes les activités de notre élite intellectuelle doivent devenir d'efficaces instruments de la propagande politique, doivent donc tenir compte des exigences de la vie, des aspirations et des besoins du peuple. Qu'il n'y ait plus de la science pour

la science, ni de l'art pour l'art! que le journalisme cesse de grignoter les déchets pourris de l'Europe jetés à la poubelle!»[13]

On ne taxera peut-être point de prévention nationaliste de notre part, si nous déclarons que, dans toute la poésie mondiale, ce fut Sándor Petőfi qui formula de la manière la plus ferme et la plus vibrante la mission des poètes se vouant au service de la politique. Son grand poème, *Les poètes du XIXe siècle* renie ceux qui ne désirent chanter que leurs propres douleurs ou joies; il encourage ses compagnons à guider leurs peuples comme «des colonnes de feu», comme Moïse le fit en cherchant la route de Chanaan.

En avant donc, tous ceux qui sont poètes,
Ensemble avec le peuple à travers flammes et flots!
Que soit maudit celui qui laisse choir
De ses mains l'étendard du peuple . . .

Petőfi a dû certainement penser à Heine et à Béranger — par lui si hautement estimés —, quand il donnait à son poème un titre d'une portée aussi générale. Il n'avait pas encore idée que ses deux idéaux de poète ne lutteront pas à ses côtés dans la révolution si ardemment espérée. Et il pouvait encore moins se douter que, dans la seconde moitié de son siècle, la poésie fidèle à un tel programme n'aura plus de représentant valable en Europe de l'Ouest. Contrairement aux espérances et aux convictions de Petőfi, le tribun n'a pu être l'unique type de poète de l'ensemble du XIXe siècle; mais l'idéal de la poésie est-européenne fut effectivement, pendant toutes ces décennies, le poète allant avec le peuple «à travers flammes et flots».

Dans notre poésie hongroise de cette époque, tous n'ont pas suivi avec une même ardeur ce programme de Petőfi. Mais nul n'aurait osé le rejeter. Même József Eötvös — ce réformiste aux solides assises idéologiques, hostile à la révolution — prit position fermement et sans équivoque pour une poésie exprimant les idées maîtresses du temps.

Et que mon chant soit tel: la lueur d'un éclair,
Une larme exprimant les peines des milliers;
Qui ne brûle pas des sentiments de son époque,
N'a qu'à casser les cordes de sa lyre . . .

(Moi aussi, j'aimerais . . .)

Quelques mois séparent seulement les vers d'Eötvös de ceux de Petőfi — et de l'avant-propos ci-dessus cité de Heine. Baudelaire avait déjà composé ses premières œuvres. La poésie hongroise se ralliait donc à l'unanimité à sa mission sociale, publique, politique au moment où, à l'Ouest, une telle attitude poétique était déjà sur son déclin et qu'une ars poetica toute différente était sur le point de se dégager. L'une des plus saillantes preuves de la profonde parenté intime des littératures est-européennes est justement le fait que, de Pouchkine à Botev, elles reflètent la même poésie nationalement et socialement engagée, cela avec une détermination identique à celle de notre poésie. Le pro-

phète tel une «colonne de feu», le chef spirituel, l'augure de la révolution polonaise est Mickiewicz qui considérait son art comme une continuation fonctionnelle de la lutte de libération populaire-nationale et qui, lors de la composition de la troisième partie de *Dzady (Ancêtres)* définissait de la sorte les buts de son ouvrage dans une lettre adressée à Lelewel, le célèbre historien: «. . .je considère cette œuvre comme la continuation de la lutte que maintenant, puisque les sabres ont été jetés, nous devons poursuivre avec la plume.»[14] L'exemple de Botev, le martyre de Rigas évoquent la fin héroïque de Petőfi; l'une des poésies de Rigas rappelle d'ailleurs, par ses tournures notre grand chantre de la liberté: «Debout, Hellène, le temps est venu . . .»[15] Le poème de Preradovitch: *L'aube pointe* évoque l'idéal de la renaissance nationale à l'aide du même système de métaphores et du même langage qui nous sont si familiers depuis le code politique de notre poésie lyrique chez Cokonai, Vörösmarty et Petőfi.

Il est particulièrement caractéristique que le classique roumain Eminescu, profondément porté, dans ses vers d'inspiration individuelle, au pessimisme ait su marier d'une manière spécifique (il va de soi: problématique du point de vue de la logique, mais extrêmement convaincante sur le plan artistique) son amère philosophie nourrie aux ouvrages de Schopenhauer avec sa foi optimiste dans l'avenir national des Roumains. En Europe de l'Est, même les poètes qui, une fois leur ardeur juvénile du début éteinte, s'écartèrent passablement de l'idéologie révolutionnaire, influencée par le génie français, que Petőfi prôna, même ces poètes ne purent se dérober entièrement au service du peuple, de la nation. Bien qu'à un niveau moins élevé que celui d'Eminescu, c'est ce qui nous est démontré dans les œuvres de Gyula Reviczky aussi, qui fut un adepte de Schopenhauer dont la philosophie ne connaissait rien qui lui fût plus étranger que la conception d'une transformation révolutionnaire de l'ordre; pourtant, sous le poids du destin national, ce Reviczky sut aussi rendre hommage à Petőfi en tant qu'idéal *(Eternel Petőfi)*. En général: les poètes est-européens ont pu connaître des moments de désespoir, ils ont pu professer des opinions peu consolantes sur l'homme, ils ont pu composer des poèmes proclamant des vues pessimistes sur le sens de l'existence (Vörösmarty, János Vajda, Pouchkine et même Petőfi l'ont fait), mais aux moments décisifs, face aux problèmes majeurs de la nation, ils ont toujours cherché et trouvé les mots pour se rallier au peuple, l'exhorter au combat, servir sa cause. Il est indéniable que cela ait pu amener chez eux des conséquences, comme la 'mutilation volontaire' de leur inspiration, l'étouffement de leurs sentiments intimes. Mais, parfois, ce comportement eut un effet entièrement contraire: le poète de par sa nature pessimiste n'était pas capable d'exprimer ses malheurs personnels à un haut niveau poétique, tandis qu'il formulait les malheurs de la nations de manière absolue (par exemple: la poésie allégorique de Mihály Tompa sous le régime Bach).

La poésie fidèle au peuple «à travers flammes et flots», exprimant «les peines des milliers» a pour thème principal et, conjointement, pour milieu récepteur choisi et désiré: le peuple. Cela est une conséquence logique de sa visée majeure. Si le poète se propose de guider vraiment les siens, il doit parler un langage accessible à ceux-ci, donc le démocratisme linguistique, esthétique est inséparable du démocratisme de ses objectifs idéaux, idéologiques. Là, la différence se fait encore plus sensible entre la poésie occidentale et orientale. A l'ouest de Vienne, surtout après 1848, l'intelligibilité en art devenait toujours plus, aux yeux des poètes introvertis, une preuve de médiocrité. Le symbole du vrai poète n'est plus la colonne de feu, mais l'albatros baudelairien, incompris et raillé par la plèbe:

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

(L'albatros)

Ainsi, tandis que l'Occident assiste à la résurrection de l'odi profanum vulgus de Horace, à l'Est le goût du peuple devient la mesure, sa chanson: le modèle, son intérêt, sa vérité: le message premier de la poésie. Heine s'est de tout temps considéré — et à bon droit — comme le champion de la liberté; pourtant, il a souvent pris un ton moqueur pour parler du peuple. Voici de quelle manière il le fustigeait en compagnie des prêtres et des souverains:

Teuer Freund, du bist verloren !
Fürsten haben lange Arme,
Pfaffen haben lange Zungen,
Und das Volk hat lange Ohren !

(Warnung)

Petőfi subit aussi de grandes désillusions à cause du peuple, et peut-être la plus douloureuse qui puisse toucher un chantre de la démocratie: dans sa propre ville natale, il eut le dessous aux élections parlementaires et un réactionnaire inculte fut élu à sa place. Cependant, même alors, il ne railla pas le peuple: «Malgré tout, ce n'est pas le peuple que je réprouve, mais ceux qui en abusent, ceux qui l'induisent en erreur . . . à mes yeux, le peuple est saint, d'autant plus qu'il est faible comme un enfant. — Loué soit le nom du peuple maintenant et pour l'éternité !»[16]

Dans ses moments d'amertume, Pouchkine parla sur un ton encore plus désenchanté du peuple: «Toujours briguer les faveurs du souverain ou du peuple: Mais c'est de l'esclavage !» (*Droit et force couronnés . . .*) Cependant, lorsqu'il dressera le bilan de sa vie, il proclamera fièrement que le véritable monument

de son immortalité, il l'a élevé dans le coeur même de son peuple en chantant — au long des «jours incléments» — la liberté:

И долго буду тем любезен я народу
что чувства добрые я лирой пробуждал
что в мой жестокий век восславил я свободу
и милость к падшим призывал

Le testament de Chevtchenko exprimera également l'assurance de celui qui a combattu pour le peuple:

Поховайте та ставайте,
кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в семї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Не злим тихим словом.

Et l'écho des vers de Pouchkine et de Chevtchenko semble se répercuter aussi dans le testament de Niékrassov:

Я лиру посветил народу своему
Быть может, я умру неведомый ему,
Но я ему служил — и сердцем я спокоен...
Пускай наносит вред врагу не каждый воин,
Но каждый в бой иди! А бой решит судьба...

(Элегия)

La mission de représenter le peuple et l'exigence d'une poésie accessible au commun soulèvent presque partout, sous une forme ou une autre, la question du caractère populaire de la littérature; nous ne pouvons cependant nous y étendre, puisque la poésie est-européenne du siècle passé est, dans ce domaine, bien moins homogène que dans les autres.[17] Nous pouvons également relever nombre de nuances en ce qui concerne l'appréciation de la forme poétique, de la technique artistique, ainsi que l'importance qui leur est accordée. Les représentants de la tendance révolutionnaire de la poésie hongroise sont d'excellents versificateurs qui ne jugent pas la forme de prime nécessité. Lorsque Ady écrit dans *Nouvelle légende des Huns:* «C'était moi le maître, le vers n'était que le laquais pomponné» — il ne fait que reprendre en langage moderne les termes d'une rudesse populaire et voulue que nous pouvons lire chez Petőfi:

Je saurais moi aussi habiller
Mes vers de belles rimes et mesures,
De même qu'il est poli de visiter
Les salons de la bonne société.

Mes idéaux ne sont pas d'indolents jouvenceaux
qui ne vivent que pour s'amuser . . .

Je suis présent au sein de la bataille,
Parmi tes soldats, moi aussi, o mon siècle !
Je soutiens le combat avec mes vers . . . Mes
Poèmes sont autant de guerriers.

Ce sont des gars en loques, mais des preux,
Tous luttent, frappent courageusement,
Et c'est la vaillance qui pare
Le soldat, non les habits.

Cette conception a été l'une des causes qui ont nourri les réserves de plus d'un de ses contemporains à l'égard de Petőfi, de même que, plus tard, Dezső Kosztolányi critiquera Ady et les poètes dits populistes à partir de problèmes de forme. De tels cas reviennent dans la littérature d'autres pays est-européens aussi, à un tel point que certains historiens occidentaux de la littérature refusent de reconnaître comme poètes nombre de figures marquantes des lettres sud-slaves.[18]

Précisons donc que l'engagement social, le service du peuple et de la nation, parallèlement: l'aspiration à l'intelligibilité et, plus d'une fois, à la simplicité des formes représentent une caractéristique commune de quasi tous les poètes du XIXe siècle en Europe de l'Est.

Comment devons-nous apprécier ce phénomène? Nous espérons que nul ne criera que nous voulons tourner la difficulté, quand nous mettons particulièrement en avant la prudence dans les jugements et la méfiance à l'égard de tout extrême. Il ne fait pas de doute: zèle patriotique souvent excessif, le ralliement inconditionnel aux impératifs de la lutte sociale, la fusion si intensive de la politique et de l'esthétique ont conduit dans plus d'un cas à une auto-censure poétique. Avant tout c'est l'ensemble des thèmes de la poésie dont le domaine s'est sensiblement rétréci. Comme la confession des sentiments de l'homme privé n'est pas toujours souhaitable dans le combat ou peut paraître insignifiante à côté des grandes idées, on connaît le cas de poètes de talent qui ont effectivement étouffé en eux-mêmes les sensations n'aidant pas le but tant désiré: la libération de la patrie, ou en paraissant indigne. Plus d'un poète est-européen se fait le disciple du classique de la poésie politique grecque, Tyrtée, non seulement en s'efforçant d'encourager son peuple au combat, mais aussi en repoussant, parfois, à l'arrière-plan les sentiments individuels, en exprimant les aspirations et sentiments de la communauté.[19]

La poésie de Botev est l'exemple le plus probant peut-être du poète capable de chanter une unique sentiment: l'amour de la patrie et la haine de l'ennemi. Botev rejette en toute conscience les sentiments qui peuvent freiner l'ardeur au combat; et il érige cette sévérité en véritable programme:

Остави таз песен любовна,
не вливай ми в сърце отрова —
. . . . . .
Забрави ти онез полуди,
в тез гърди веч любов не грее

и не можеш я ти събуди
там, де скръб дълбока владее,
де всичко е с рани покрито
и сърце зло в злоба обвито!

Ces vers sont empruntés à son poème *A mon premier amour ;* à la fin, Botev déclare que c'est le combat qui est son véritable amour:

Кървава да вдигна напивка,
от коя и любов немее,
пък тогаз и сам ще запея —
що любля и за що милєя!...

Tandis que Botev anéantit avec une obstination provocante ses chants d'amour, un autre classique de la poésie lyrique bulgare, Vazov, nous dit, déjà au cours de la seconde décennie du XIXe siècle, avec regret et résignation que la patrie a entièrement pénétré son âme, c'est pourquoi il n'ose pas explorer «les recoins les plus saints du cœur». Sa *Chanson non chantée* pleure de manière émouvante «l'amour informulé», «le doux espoir jamais exprimé»:

Ще отнеса във гроба свой
светът невидим на поета,
жадът неутолени мой
и песнята си недопета.

(Недопята песен)

Et nous pouvons remarquer chez d'autres poètes de l'Europe de l'Est aussi ce passage à l'arrière-plan des questions universelles, «éternelles» de l'homme.[20] Dans les littératures de l'Est, nous trouvons peu de créateurs du genre de Madách, dont le chef-d'œuvre n'est pas le développement d'un thème national; de même, il n'y a que peu d'hommes de lettres semblables à Stéria-Popovitch qui a su fournir une critique valable du zèle cocardier.

Il est intéressant de constater que l'un des représentants à l'esprit le plus largement ouvert aux idées européennes dans notre littérature, Ferenc Kazinczy avait, dès le début, mis en garde pour ce qui est des dangers d'une conception des lettres par trop centrée sur les problèmes de la nation: «Je n'aime pas le nationalisme enragé, je désire que le 'rein-menschlich' — le purement humain — puisse aussi s'exprimer . . . On va chanter les épopées sur Árpád jusqu'à en être écœuré.» Nous devons, certes, être d'accord que cette opinion témoigne aussi d'une aversion à l'égard de la littérature «plus audacieuse»;[21] cependant, elle comporte, au moins dans une mesure égale, une critique bien fondée contre ce nationalisme ronflant qui, immanquablement, voile les sons du 'purement humain'. Ainsi, nous pouvons désigner, comme les personnalités les plus éminentes des lettres est-européennes, uniquement celles qui, parallèlement au service de la société et à l'engagement national, ont su également chanter les sujets ne se rattachant pas directement au combat patriotique et social.

La prépondérance de l'élément national et d'agitation a eu des conséquences négatives sous d'autres rapports aussi. Si le poète se considère un barde, un augure, un apôtre, un prophète de la nation, il sera de son devoir de donner son opinion au sujet de toutes les questions importantes de la vie nationale et de prendre la parole à toutes les occasions significatives. Et cela même si, au moment donné, il est passionné par des sujets, des idées tout à fait différentes, éventuellement préoccupé par des soucis quotidiens, même si le thème à chanter n'est pas encore mûr ni sur le plan affectif, ni sur le plan idéologique. De la sorte, la tâche d'agitation reçoit, dans certains cas, une solution insuffisamment repensée, travaillée. Yovan Skerlich, l'excellent historien yougoslave de la littérature écrit à propos de Zmay: «. . .Très souvent le politique, le critique, le journaliste a étouffé en lui le poète . . . Il a chanté trop et trop facilement, de même que chantaient, au temps du Romantisme, tout ceux qui appréciaient plus l'utilité politique et nationale des vers que leurs beautés artistiques . . . il a gaspillé son talent de poète au profit de la cause commune, il a changé cet or pur en menue monnaie et l'a distribuée à son peuple.»[22]

Tout en jugeant le mot gaspiller quelque peu injuste, nous devons reconnaître que Skerlich fait là allusion à un problème effectif, à un trait de caractère qui n'est pas seulement celui de Zmay. Les meilleurs poètes lyriques hongrois ont également composé des morceaux qui dénoncent clairement que l'auteur a dû se plier à des tâches étrangères à son naturel (par exemple: les chansons stimulantes de János Arany pendant les combats de 1848/1849), ou en harmonie insuffisante avec ses conceptions (par exemple: dans le cas de deux poèmes de Petőfi).

Or, si nous devons convenir que la mission sociale a limité les thèmes, uniformisé la forme artistique des œuvres de plus d'un grand poète, s'il ne faut pas nier que même les plus grands ont composé des vers d'encouragement dépourvus de véritable inspiration, nous n'avons aucune cause pour désigner ce trait négatif comme la caractéristique essentielle de la poésie est-européenne.

Premièrement, parce que nous rejetons l'opinion qui veut que les sujets communautaires soient a priori anti-poétiques, étrangers aux sentiments individuels. L'étude déjà mentionnée de Grácia Kerényi se réfère aussi aux célèbres paroles de Gœthe, selon lesquelles doit être considérée comme une grande œuvre artistique «celle qui exprime avec ses propres mots les pensées et les battements de cœur de millions de personnes, de millions qui ne sauraient trouver leurs propres paroles pour les rendre.»[23] Exprimer les pensées de beaucoup ne signifie cependant pas le refoulement nécessaire des sentiments individuels. Plus exactement: l'authentique poète-tribun du peuple ressent la cause à un tel point comme son propre malheur et souci qu'en parlant pour les masses, il parle de ses propres sentiments. Nous pouvons constater chez Botev, par exemple, et chez Petőfi une parfaite fusion des visées collectives et individuelles.

Ces deux poètes nous offrent, en même temps, un exemple de la richesse des réactions individuelles. Dans sa poésie plus haut citée, Botev oppose l'amour à la lutte et prend partie pour celle-ci. Par contre, Petőfi — sa devise poétique le proclame — unit indissolublement l'idéal de la liberté et de l'amour, bien qu'il ne fasse pas de doute qu'en fin de compte il professe la primauté de l'idéal de liberté: «Pour mon amour je sacrifie Ma vie, Pour la liberté je sacrifie Mon amour», Le fait que l'attitude du combattant de l'indépendance a submergé tous les sentiments individuels de Botev ne diminue d'aucune sorte son influence historique. Nous pensons cependant que Petőfi est certainement grandi, parce que — parallèlement à ses poésies politiques, et à un niveau aussi élevé que dans celles-ci — il a su donner expression à la richesse intégrale des sentiments humains, chanter l'amour, la famille, l'amitié, la mort, la tristesse à l'idée de la fragilité humaine, etc. De ce point de vue, Petőfi a été — avec Pouchkine et Mickiewicz — un poète lyrique vraiment universel.

Indépendamment du degré de fusion, chez les autres poètes est-européens, des sentiments nationaux et individuels, tous ceux qui comptent parmi eux ont exprimé les grands thèmes collectifs, les idéaux du patriotisme et de l'amour de la liberté sur un ton personnel, dans une langue autonome, à l'aide d'un style propre. Ayant vécu les préoccupations les plus éminemment communautaires de manière profondément individuelle, ils ont pu imprégner leurs ouvrages d'une intensité des sentiments et d'une passion que nous avons beau chercher dans l'art peut-être plus parfait — pour ce qui est de la psychologie, de la forme, etc. — de plus d'un de leurs contemporains occidentaux. Un tel engagement a primordialement assuré et conditionné les rapports du poète et des masses à une époque où les intellectuels s'isolaient toujours plus de celles-ci. En conséquence, il nous serait difficile d'adopter dans son ensemble la conception qui juge que l'engagement national-politique des littératures est-européennes est un «poids mort».[24] Cet engagement a été une disposition historique et une nécessité; il a pu aller de pair, chez les plus grandes personnalités littéraires, avec la fusion de l'élément national et universellement humain, de la vie publique et privée. De nos jours, à l'Est comme à l'Ouest, c'est cet exemple que suivent les poètes qui expriment le plus fidèlement l'homme moderne.

NOTES

[1] Riedl, F.: *Arany János*, 1957; p. 36.

[2] Cf., par exemple: — Eckhardt, S.: *Az összehasonlító irodalomtörténet Közép-európában* (La littérature comparée en Europe Centrale), Minerva, 1931; — Gáldi, L.: *A Dunatáj nyelvi alkata. A Dunatáj irodalmi fejlődése* (La configuration linguistique de la région danubienne. L'évolution de sa littérature), Budapest, 1947; — Sziklay, L.: *A szlovák irodalom története* (Histoire de la littérature slovaque), Budapest, 1961; — Sőtér, I.: *Párhuzamos jelenségek a XIX. század magyar és orosz irodalmában* (Phénomènes parallèles dans les littératures hongroise et russe du XIXe siècle), in Világirodalmi Figyelő (Observateur de Littérature mondiale), 1962, n° 1.; — Klaniczay, T.: *Egy kelet-európai*

összehasonlító irodalomtörténet lehetőségei (Les virtualités d'une littérature comparée est-européenne), in V. F., 1963, n° 1; etc. — Mentionnons deux parmi les nombreux ouvrages spécialisés occidentaux: T. Klaniczay se réfère également au fait que dans *Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt* (1911), K. Dieterich avait, déjà il y a un demi-siècle, pris conscience que «la littérature est devenue, à l'Est, la principale arme intellectuelle»; plus récemment, G. F. Cushing voyait précisément dans cette inspiration nationale l'un des principaux obstacles à l'admission de la littérature hongroise à l'étranger (Problems, of Hungarian Literary Criticism, The Slavonic and East European Review, juin 1962).

[3] Sziklay, L.: *A kelet-európai összehasonlító irodalomtörténetírás néhány elvi kérdéséről* (A propos de quelques questions de principe de la littérature comparée est-européenne), in. V. F., 1962, n° 4. Nous devons cependant considérer comme une exagération la constatation que: «Au cours de tout le XIXe siècle, la littérature représente, en Europe de l'Est, l'instrument premier de la formation de la nation . . .» (p. 486). La formation de la nation est, avant tout, un processus économique, politique et linguistique, dans le cadre duquel la littérature ne peut être instrument de premier plan que dans la création des conditions idéologiques et éthiques, donc intellectuelles et surtout linguistiques.

[4] En ce qui concerne l'analyse conforme à une optique moderne de la poésie de Lamartine et de Béranger, cf.: Dobossy, L.: *A francia irodalom története* (Histoire de la littérature française), II; pp. 73—74 et 106—108.

[5] Par exemple, Heine a écrit en mars 1848, ce mois légendaire du printemps des peuples — il est vrai que seulement dans une lettre privée, mais cela rend peut-être encore plus fidèlement son état d'âme: «Tout ce cirque m'a beaucoup fatigué corps et âme. Jamais encore je n'ai été aussi démoralisé.» *(Heine napjai* — Les jours de H.; sous la direction de Bodi, L.), Budapest, 1956; p. 199.

[6] Heine: *Atta Troll, Ein Sommernachtstraum. Vorrede.* — L'auteur avait composé l'introduction citée en 1846, à Paris.

[7] En principe, nous pourrions certes imaginer que ce fût une poésie révolutionnaire *prolétarienne* qui s'imposât à la place de celle-ci. Mais les faits démontrent qu'en France la poésie prolétarienne ne se développe pas encore, tandis que les poètes prolétariens anglais et allemands restent bien en deçà — malgré tous leurs mérites — de la force artistique d'un Heine, pour ne citer que lui. C'est ici que je me dois de mentionner qu'en composant la présente étude je me suis référé à l'ouvrage en préparation de Sándor Fekete: *Petőfi és a német szociális költészet* (P. et la poésie sociale allemande).

[8] Dans son étude citée, Cushing note, entre autres, à propos du point de vue national 'naturel' aux yeux des critiques hongrois: «But it creates a serious problem for the foreign student of Hungarian literature, who is not bound by patriotic ties to regard the link between literature and national aspirations as necessary and essential to both, and may well feel that it tends to restrict the views of even the most well-informed critics.» (p. 341.)

[9] Illyés, Gy.: in *Ingyen lakoma* (Festin gratuit), Editions Szépirodalmi, 1964; t. I., pp. 287—288.

[10] En général, il est coutume d'écarter la littérature grecque moderne des analyses comparatives touchant l'Europe orientale; cependant, un tel procédé n'est pas nécessairement motivé. L'histoire de la Grèce, en conséquence ses lettres aussi présentent nombre de traits similaires à l'évolution slave, hongroise et roumaine, surtout à cause du rôle déterminant des guerres de liberté.

[11] Cf.: Sőtér, I.: *Négy írás Mickiewiczről* (Quatre études sur M.), dans son volume *Világtájak* (Points cardinaux), Editions Szépirodalmi, 1957; p. 191. — Faisons remarquer que L. Németh aboutit à des constatations semblables dans son très intéressant essai sur la théorie poétique; peut-être même qu'il exagère un peu en affirmant que «des poètes du genre de Pouchkine, Mickiewicz ont répondu à des tâches foncièrement non-lyriques. . .» Nous jugeons également comme exagérée sa déclaration selon laquelle nous ne trouvons «guère» de poètes lyriques «parmi les plus éminentes figures de l'ère moderne». En tout cas, la régression au siècle passé de la poésie occidentale, phénomène que nous devons reconnaître dans une certaine mesure, démontre également la différence entre les littératures orientales et occidentales de l'Europe, car à l'Est non seulement nous ne constatons pas ce repoussement au second plan, mais nous sommes témoins du processus contraire. *(A líráról* — A propos de la poésie lyrique, in Híd [Pont], 1965, n° 1; p. 13.)

[12] Révai, J.: *Ady Endre.* Cf.: in *Válogatott irodalmi tanulmányok* (Etudes littéraires choisies). 1960, Editions Kossuth; p. 241.

[13] Botev: *Válogatott írásai* (L'unique salut, c'est la révolution. In Ecrits choisis), 1950; p. 91.

[14] Mickiewicz: *Válogatott írásai* (Ecrits choisis), Edition Révai, 1950; p. 173.

[15] Il est vrai que Rigas est mort martyr quelques années avant l'avènement du XIXe siècle, mais il a, en quelque sorte, anticipé ce type de poète est-européen qui deviendra ensuite une figure caractéristique des lettres de cette période. Cf.: Lavigni, B.: *Storia della letteratura neoellenica*, Milan, 1959, ainsi que: Vértesy, D.: *Anthológia az újkori görög nép költészetéből* (Anthologie de la poésie du peuple grec moderne), Editions Franklin, 1913.

[16] *Petőfi Összes művei* (Œuvres complètes) t. V. p. 105. Akadémiai kiadó.

[17] Bien que la constatation soit en général valable que «sans la source d'inspiration de la poésie populaire, il ne peut naître, dans les pays est-européens, de littérature moderne, 'policée' et, en même temps, nationale». Cf.: Sőtér, I.: *Párhuzamos jelenségek a XIX. század magyar és orosz irodalmában* (Phénomènes parallèles dans les littératures hongroise et russe du XIXe siècle), in. V. F., 1962, n° 1.

[18] Tel, par exemple, Josef Matl, le slaviste de haute érudition qui cerne fort bien le rôle directeur de la poésie lyrique dans les littératures sud-slaves («Den stärksten und unmittelbarsten künstlerischen Ausdruck erhält diese romantisch-idealistische Epoche in der Lyrik»). Cependant, dans l'appréciation, il met par trop en valeur certaines exigences de la forme. In *Südslawische Studien*, Munich, 1965; p. 316.

[19] Au sujet de la poésie didactique de Tyrtée, ainsi que de son rayonnement, cf.: Kerényi, G.: *Néhány szó az agitatív líráról* (Quelques mots à propos de la poésie lyrique d'agitation), in Filológiai Közlöny (Bulletin Philologique), 1956, n° 4.

[20] C'est un fait éloquent que Maïakovsky, le chantre d'une toute autre époque, a été poussé, lui aussi, dans un de ses derniers poèmes, à expliquer pourquoi certains thèmes individuels ont passé à l'arrière-plan de sa poésie. Avec une fermeté qui rappelle celle de Botev, le poète, il endosse pleinement le caractère de propagande de ses activités poétiques; mais son ton donne continuellement dans l'introspection ironique, attestant que la poésie de Maïakovsky ne s'est engagée qu'après des luttes intérieures sur cette voie *(A tue-tête)*.

[21] Cf.: *A magyar irodalom története* (Histoire de la littérature hongroise), t. I. 1965; p. 285. Sous la direction de Sőtér, I.; le chapitre sur Kazinczy est de Szauder, J.

[22] Yovan Skerlich: *Istoria nove srpske knijevnosti*, Belgrade, 1953; p. 295.

[23] Kerényi, G.: op. cit.; p. 477.

[24] Dans son — d'autre part très instructif — essai sur György Lukács et la littérature hongroise *(L. Gy. és a magyar irodalom)*, I. Bori note que celui-ci, lorsqu'il désigne comme une gloire impérissable de nos lettres — dans *Az írástudók felelőssége* (La responsabilité des clercs) — de soulever les grands problèmes nationaux «de manière plus politique» que la vie politique même du pays, «pare la conception de son ouvrage de vertus forgées à partir du poids mort de la littérature hongroise». (Híd, 1965, n° 4; p. 457.)

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 83—93 (1968)

Kafkas Schloss und das Fortuna-Schloss des Comenius

(Anmerkungen zur Vorgeschichte des Kafkaschen Weltbildes)

Von

TIBOR KOMLOVSZKI

(Budapest)

Die in sich geschlossene Welt der Werke Kafkas, einer der meistumstrittenen, von bedrückenden Visionen heimgesuchten, die unpersönlichen, versachlichten Gesellschaftserscheinungen ins Mythische steigernden Persönlichkeiten der Weltliteratur, versuchte man bisher vornehmlich in allgemeiner ästhetischer Sicht zu charakterisieren, auszulegen und innerhalb der Literaturgeschichte zu placieren. Deshalb untersuchte man die einzigartige, absurde Atmosphäre seiner Romane und Novellen, die Eigenart des allzu individuellen schriftstellerisch-poetischen Weltbildes häufig nur in ihrer Eigenständigkeit und Insichgeschlossenheit, oder man verglich sie mit den »realeren« Anschauungen und Methoden der zeitgenössischen Schriftsteller. Obwohl zuweilen auch gewisse Vorläufer und Vorbilder Kafkas erwähnt wurden, näherte man sich bisher seinem Lebenswerk noch kaum aus umfassenderer historischer Sicht. Unter den in Frage kommenden Wegbereitern der »unglaubhaften« Welt Kafkas wurden Dickens und Balzac, die deutschen Romantiker und als ihm zunächst stehende Swift und Gogol genannt, denen aber bei weitem kein derart nachdrücklicher oder maßgeblicher Einfluß eineräumt wurde, wie das bei den Vorgängern anderer Schriftsteller zu geschehen pflegt, zumal Kafka den eben angeführten vorgeblichen Vorbildern zum Trotz ganz allgemein als eine Persönlichkeit gilt, die letzten Endes ohne Vorläufer, mehr oder weniger isoliert dasteht. Bei aufmerksamerer Verfolgung des historischen, literarischen Entwicklungsprozesses muß es eigentlich wundernehmen, daß man nur ganz vereinzelt eventuelle Zusammenhänge zwischen dem Weltbild Kafkas und jenem einer früheren kritischen Periode, des Manierismus, in Erwägung zog, und daß man kaum Versuche unternahm, den in der tschechischen Literatur verankerten Wurzeln der irrealen Welt Kafkas oder zumindest einiger in ihr nachweisbarer Motive auf den Grund zu gehen. In seinen Werken über den Manierismus beschäftigt sich zwar Gustav René Hocke[1] beispielsweise mit dem Manierismus und der Labyrinth-Auffassung Kafkas, nicht aber mit den wirklichen Zusammenhängen, da Kafka in Gemeinschaft mit anderen modernen Künstlern unseres Jahrhunderts in Hockes Gesamtkonzeption ein Vertreter des zeitlosen, immer wiederkehrenden, »unsterblichen« Manierismus ist.

Können wir uns auch einer solchen Mythisierung des Manierismus-Begriffs und der Auffassung, der Manierismus sei eine in der Entwicklungsgeschichte der Künste immer wiederkehrende Erscheinung, nicht anschließen und die modernen künstlerischen Bestrebungen des 20. Jahrhunderts keineswegs in den Rahmen eines Neo-Manierismus einfügen, halten wir dennoch die Erwähnung des Manierismus im Zusammenhang mit Kafkas Lebenswerk für durchaus berechtigt, ja sogar für geboten, zeigt doch das künstlerische Weltbild jener Jahrzehnte, welche die Renaissance mit dem Barock verknüpfen, weitgehende Verwandtschaft mit der großen Krisenperiode unseres Jahrhunderts.

Besonders augenfällig tritt diese Verwandtschaft in gefühlsmäßigen Belangen zutage, in der quälenden Erkenntnis des Krisenbewußtseins und in der Beschwörung der unüberbrückbar scheinenden Kluft zwischen den Gesetzen der Gesellschaft, dem politischen Leben und den Entfaltungsmöglichkeiten des eigenen Ich und des Individuallebens. Für die damalige Krisenzeit war es bezeichnend, daß das synthetische künstlerische Gefüge der Renaissance in seine Einzelbestandteile, seine verschiedenen Komponenten auseinanderfiel und daß seine Elemente, Motive und künstlerischen Partikularkennwerte, aus dem früheren Zusammenhang gelöst, zu selbständigem Leben erwachten, aus der disziplinierten Gemeinschaft der Synthese ausschieden. Während früher die vielschichtig harmonische Welt des Menschen den Künsten ihr Gepräge gab, wendet sich die Aufmerksamkeit in den Jahrzehnten des Manierismus den einzelnen Elementen der menschlichen Wesensbeschaffenheit zu: den bezeichnenden psychologischen Faktoren, den ethischen Normen, den religiösen, theologischen Anschauungen, einzelnen Merkmalen der menschlichen Lebensart und der Prüfung der vorhandenen Möglichkeiten zu einsamer Zurückgezogenheit, zur Weltflucht. Die unübersehbaren Verwicklungen des inmitten dieser allgemeinen künstlerischen und an der bestehenden Lebensform rüttelnden Krise ausbrechenden Dreißigjährigen Krieges, der schreckliche, mörderische Barbarismus vertiefen nur noch mehr das Krisenbewußtsein, da der Krieg für die geistig und künstlerisch eingestellten Menschen auf lange Zeit alles in Europa ins Wanken brachte. Die europäischen Machtverhältnisse waren aus dem Gleichgewicht geraten und der lange Krieg zur Wiederherstellung dieses Gleichgewichts, auf beiden Seiten scheinbar zum Schutz der religiösen Überzeugung, zur Verteidigung des Glaubens entfesselt worden. Die Söldner haben ihren eigenen Nutzen und Vorteil, ihre Bereicherung durch Plünderungen vor Augen und den Besiegten gegenüber herrscht das grausame Faustrecht. Zu all den Greueln gesellen sich die verheerenden Seuchen und in diesen geradezu apokalyptischen Zeiten bleibt den Menschen keine andere Wahl als der Glaubensfanatismus oder die Flucht in einen resignierenden Stoizismus.

Der nationale Widerstand der Tschechen entfesselte den Dreißigjährigen Krieg und ihr Land wandelte sich als erstes zum Kriegsschauplatz. Zu dem

allgemeinen Krisen- und Übergangszeitgefühl bekommen sie als erste in Europa die Schrecken des Krieges zu spüren.

In diesen schweren Jahrzehnten beginnt die Laufbahn des ersten Repräsentanten der tschechischen Literatur, Johann Amos Comenius. Nach wechselvoller Kindheit bereitet er sich auf der hohen Schule von Herborn und der Heidelberger Universität auf seinen Beruf als Pädagoge vor. Kaum aber hat er sich, nach Böhmen zurückgekehrt, an die Verwirklichung seiner hochfliegenden Pläne gemacht, bricht der Krieg mit brutaler Gewalt auch in die Stille seines Gelehrtendaseins ein. Spanische Söldner plündern und brandschatzen sein Heim, seine Bücher fallen den Flammen zum Opfer und er selbst teilt das Schicksal der protestantischen Patrioten, der »Böhmischen Brüder«. Der von seiner Berufung erfüllte junge Gelehrte muß zum Wanderstab greifen, um das nackte Leben zu retten. Auf der Flucht vor seinen Verfolgern unterzieht der spätere große Pädagoge, der als Mitglied der sektiererischen Böhmischen Brüdergemeinde bedrängte und verfemte junge Comenius die schrecklichen Zeiten, in denen er lebt, die jede freie Entfaltung der Persönlichkeit im Keime erstickende, den Menschen jede Hoffnung raubende Umwelt, alles was er um sich erblickt, die gesellschaftlichen Einrichtungen und Ämter, das Leben der Reichen und der Armen, den Beamten- und Soldatenstand, die verschiedenen Berufszweige und die Wissenschaften einer eingehenden Prüfung. So entsteht in den Jahren der Verfolgung die utopistische Satire *Das Labyrinth der Welt* des eben seine Flügel regenden Comenius (1623).[2] Der Spiegel, den er in diesem Werk den Lesern vorhält, ist zwar erschütternd grotesk und erschreckend, aber treffend wahr. Dieses Jugendwerk des späteren Gelehrten ist eine dem Stoizismus des Niederländers Justus Lipsius geistesverwandte, die Krisenerscheinungen ihrer Zeit vollgültig verewigende Schöpfung, deren Wirkung bis zu jenen Werken reicht, welche die Ängste und Beklemmnisse unseres Jahrhunderts beschwören.

Mit wacher Aufgeschlossenheit und Wißbegierde begibt sich Comenius als Pilger auf der Wahrheitssuche ins Labyrinth der Welt, um den menschlichen Wünschen und Verlangen und ihrer Beschaffenheit bewußt ins Auge zu blicken. Die Absicht und Moral des ganzen Buches wird schon in der Einleitung angedeutet: ». . .da zeigt es sich, daß fast alle Menschen aus sich herausgehen und das, womit sie die Sehnsucht ihres Herzens stillen und beschwichtigen könnten, in der Außenwelt und ihren Dingen suchen . . .« (S. 9.) Und doch ist dies nur eitles, trügerisches Bemühen. Wenn man sich mit der »Wißbegier des Geistes« in der Welt umsieht, erblickt man in allem unweigerlich die »jämmerliche Verwirrung unseres Menschengeschlechts«, sofern man nicht die »Brille der Verblendung« aufsetzt.

Im Labyrinth der Welt des Comenius steht alles Kopf; alle Institutionen, Behörden und Ämter, alle gesellschaftlichen Konventionen, individuellen Ziele und Bestrebungen sind genau das Gegenteil dessen, was sie eigentlich

sein sollten. Alles gereicht dem Menschen zum Schaden und nicht zu seinem Nutz und Frommen oder Weiterkommen. Im Labyrinth der Welt gibt es für den Einzelnen keine Rettung, er ist der Sklave der gesellschaftlichen Einrichtungen und Bräuche und vermag sich inmitten der ihn bedrohenden Erscheinungen nicht zurechtzufinden. Der Begleiter des Pilgers vergleicht das unübersehbare Gewirr der Welt mit dem Labyrinth von Kreta: »Es war ein Weltwunder, ein Gebäude, das aus so vielen Gemächern, Kammern und Gängen bestand, daß, wer sich einmal ohne Begleiter hineinwagte, so lange er auch darin umherirren und umhertappen mochte, doch niemals einen Ausgang fand. Doch war das nur ein Kinderspiel im Vergleich dazu, wie das Labyrinth der Welt, besonders jetzt, gestaltet ist.« (S. 15—16.)

Die Comenius-Satire enthüllt die trügerischen Illusionen, in deren Dienst alle Institutionen und gesellschaftlichen Konventionen stehen. Alles ist trostlos verworren, widersinnig, unvernünftig und vergeblich. Die als unverrückbar deklarierten, in tiefstem Grunde veralteten gesellschaftlichen und politischen Gesetzmäßigkeiten und Gepflogenheiten sind aber nicht nur an sich verzerrt und ungerecht, sondern auch der Mensch, der innerhalb ihrer Grenzen zu leben sich gezwungen sieht, ist bereits deformiert und Ziel und Lebensform des Individuums zur »vanitatum vanitas« geworden. Der zu einem zielstrebigen, edlen, gerechten und harmonischen Leben berufene Mensch ist schon so sehr dem suggestiven Zwang und Zauber der Institutionen verfallen, daß er nicht mehr sein eigenes Zerrbild zu erkennen vermag, und wenn er sich auf diese und jene Art von der seine Persönlichkeit verzerrenden drückenden Bürde zu befreien vermag, drängt er sich selbst vor, um eine neue Last auf sich zu nehmen.

Die feudalen gesellschaftlichen Konventionen, die vernunftwidrige Lebensform verstümmeln die menschliche Persönlichkeit schon in der Satire des Comenius zu einem Torso. Da sie mehr oder weniger nur noch ein Ableger der Gesellschaftsordnung und der eingewurzelten Sitten und Gewohnheiten ist, vermag sie sich nicht in ihrer Vielseitigkeit und Selbständigkeit zu entfalten.

Die Schilderung der Welt und ihrer gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten erfolgt bei Comenius nicht auf einem, sondern auf zwei parallel verlaufenden Gleisen, Schein und Wirklichkeit treten stets nebeneinander auf den Plan, die Wirklichkeit erscheint im Zerrspiegel und der Schein als Realität. Die in eine irreale und unglaubhafte Märchenwelt entrückten Phantasiegebilde des Schriftstellers repräsentieren mit anderen Worten die greifbaren, mit den Sinnen erfaßbaren Erscheinungen, während die den Gesetzen der »realen« Sicht gemäß wiedergegebenen Menschen und Begebenheiten, Sitten und Bräuche die Vergeblichkeit, den sinn- und zwecklosen Schein vergegenwärtigen. Diese zwiefache Beleuchtung der Umwelt wird bei Comenius stets parallel aufgeblendet, und wenn auch die Wirklichkeit im Gewand des Irrealen ins Rampenlicht tritt, läßt sie sich doch stets säuberlich vom Schein unterscheiden.

Der Sinn aber ist eindeutig, da sich das Allegoriengewebe, das die ganze Satire durchflicht, jedesmal entwirrt und der allegorische Inhalt bei seinem richtigen Namen genannt werden kann.

Zweifellos war es die Absicht des Verfassers, ein ebenso scharfes wie verblüffendes Schlaglicht auf den unhaltbaren Zustand seiner Zeit und ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen zu werfen. Im verworrenen Gestrüpp seiner Umwelt findet er nichts, was den zur zwangsweisen Vernichtung und Verzerrung der Persönlichkeit führenden Gesetzmäßigkeiten Einhalt zu gebieten vermöchte. Seiner Ansicht nach bleibt dem Individuum nur ein einziger Weg offen: sich von der sündhaften Arena der Welt zurückzuziehen, in »das Haus des eigenen Herzens« einzukehren, um dort den inneren Frieden, die abgeklärte Ruhe und ein inniges Verhältnis zu Gott zu suchen und zu finden, kurz die schrecklichen Zeiten zu überdauern.

Es ist kein Zufall, daß das von Comenius mit bitterer Ironie gezeichnete, groteske und hoffnungslose Weltbild zu Beginn unseres Jahrhunderts wieder »lebendige« Überlieferung wurde, besonders da es sich in diesem Fall um ähnlich kritische historische Perioden desselben Böhmerlandes handelte und um zwei, der Gefühlskrise dieser beiden Zeitabschnitte dauernden Ausdruck verleihende Schriftsteller, die beide in Prag lebten und wirkten, wenn auch Kafka deutsch schrieb. Beide Zeitspannen haben die Habsburgische Fremdherrschaft miteinander gemeinsam, wurde doch Comenius eben durch diese Habsburgische Unterdrückungspolitik aus seiner Heimat vertrieben.

Vielleicht gelang uns auch bisher schon die von uns beabsichtigte Andeutung der zwischen Kafkas Schaffen und der allegorischen Satire des Comenius bestehenden Geistesverwandtschaft. Der Ausgangspunkt ist analog: ein Zeitpunkt auswegloser Krise, die hoffnungslose Situation, in der sich das Individuum befindet, der Wunsch, dieser bedrängten Lage zu entfliehen, und die Befürchtung, daß all diese grotesken Erscheinungen unveränderlich sind angesichts der Ohnmacht des Menschen gegenüber den hinter diesen Erscheinungen waltenden Kräften. Bei Comenius steht dem Einzelnen immerhin noch mehr oder weniger ein Fluchtweg offen, bei Kafka ist an eine derartige Möglichkeit überhaupt nicht mehr zu denken, hier ist das Verhängnis unabwendbar.

Der Widerspruch zwischen den idealen Wunschbildern und den tatsächlichen gesellschaftlichen Gegebenheiten veranlaßte Comenius zu dem Versuch, für sich selbst eine Lebensform zu schaffen, die ihm wenigstens gestattet, das innere Gleichgewicht, den Frieden in sich selbst zu finden, d. h. sich »für jene Lebensweise zu entscheiden, darinnen möglichst wenig Mühen und Sorgen und möglichst viel Bequemlichkeit und froher Mut zu finden wäre« (S. 13). Die gleiche Sehnsucht formuliert Kafka drei Jahrhunderte später: ». . .man muß sich auf der Erde zu einer kleinen Lichtung schlängeln, auf die noch die Sonne scheint, wo der Mensch sich noch ein wenig wärmen kann.« (*Brief an den Vater.* Nagyvilág 1963. Nr. 2. S. 256.)

Zwischen Comenius und Kafka gibt es aber nicht nur eine solche gefühlsmäßige Wesensverwandtschaft allgemeiner Natur, die letzten Endes auch auf einem, von dem in beiden Geschichtsperioden ähnlich lastenden Druck bedingten Zufall beruhen könnte. Allem Anschein nach war Kafka *Das Labyrinth der Welt* des Comenius bekannt. Bei der Entstehung des dem *Schloß* zugrundeliegenden Konzeptes spielte wahrscheinlich auch die Kenntnis der Comenius-Satire, die Erinnerung an ihre Lektüre mit.[3]

Im Zuge seiner Entdeckungsfahrt durch das Labyrinth der Welt gelangt der Pilger, der niemand anders ist als Comenius selbst, zum Schloß der Frau Fortuna, das mit der die Burg umdrängenden und Einlaß begehrenden Menschenmenge geradezu gespenstisch an die Grundidee des Kafka-Romans, die starrsinnig manischen, immer neu unternommenen, erfolglosen Versuche des Feldmessers K., in das gräfliche Schloß zu gelangen, erinnert. Als der Pilger des Comenius zu der Burg gelangt, von der eine solche Anziehungskraft ausgeht und die ein Sinnbild der unberechenbaren Launen des Schicksals bildet, erblickt er die am Fuß der Burg zusammengedrängte und sehnsüchtig »zu den höher gelegenen Palästen emporblickende« Menge. Auf seine Frage, was das zu bedeuten habe, erwidert sein Begleiter: »Das sind Menschen, die auf einen huldreichen Blick der Frau Fortuna warten und Einlaß in die Burg begehren.« Auf die neuerliche Frage: »Und werden denn nicht alle eingelassen? Sie haben sich doch alle redlich bemüht«, erhält der Pilger von seinem Begleiter die Antwort: »Bemühen kann sich jeder, soviel er kann und Lust hat; zuletzt aber kommt es doch nur auf Frau Fortuna an, wem sie Einlaß gewähren will und wem nicht.« Und der Pilger sieht, »daß es weder Tore noch Stufen gab, auf denen man hätte hinaufgelangen können, sondern ein Rad, welches sich unaufhörlich drehte, diejenigen, denen es gelang, sich an demselben festzuhalten, emporhob und oben absetzte, worauf sie dann von Frau Fortuna gnädig aufgenommen und eingelassen wurden. Doch konnte auch nicht jeder, der sich noch unten befand, nach Belieben das Rad erfassen, sondern nur, wem es der Diener Frau Fortunas, *Zufall* genannt, erlaubte oder wem er selbst hinaufhalf; den anderen entglitt das Rad unter den Händen.« (S. 150.)[4]

Die Leute aber lassen nicht ab, immer wieder versuchen sie, auf irgendeine Art ins Gelobte Land, d. h. in Fortunas Burg zu gelangen, wie der Feldmesser ins gräfliche Schloß. Dem Schloß Kafkas ist aber nicht nur jenes der Frau Fortuna verwandt, sondern auch die »Burg der Weisheit, der Königin der Welt«. Während ersteres an die Grundidee des Kafkaschen *Schlosses* gemahnt, ist die Burg der Königin die symbolische Verköperung der Macht, ebenso wie Kafkas geheimnisvolles, für gewöhnliche Sterbliche unzugängliches Burgschloß. Doch wenden wir uns kurz der Burg der Weisheit bei Comenius zu: »Und sieh! Die Burg erstrahlte in dem Glanz der herrlichen Gemälde, mit denen die Außenwände geschmückt waren. Das Tor jedoch fand ich von Wachtposten besetzt, und niemand wurde eingelassen, der nicht Amt und Würden

in der Welt bekleidete.« (S. 173.) Außer ihnen konnten nur die Diener der Königin und die Vollstrecker ihrer Verfügungen frei ein und aus gehen; während andere, welche die Burg sehen wollten, sie bestenfalls von außen bestaunen durften (da es sich angeblich nicht ziemte, die Geheimnisse zu erforschen, nach denen sich die Welt richtet).

Auch Kafkas Schloß ist ein geheimnisumwittertes gräfliches Schloß, Sinnbild der im Zeichen des Unergründlichen wirkenden Macht, der unnahbare Palast, und in und um ihn, innerhalb seines magnetischen Feldes lenken ebenso rätselhafte Macht- und Amtsfaktoren die Geschicke des Menschen wie in der Weisheits-Burg des Labyrinthes der Welt das vor den menschlichen Blicken sorgsam gehütete »Geheimnis«. Der Beamtenapparat in Kafkas Dorf, das gräfliche Schloß, der Hof, der Burghauptmann, der Sendbote, das »jus primae noctis« und eine Reihe anderer Einrichtungen, Würden und Ämter, Gepflogenheiten und Motive deutet nicht nur auf die längst überholten, archaischen Institutionen der Donaumonarchie, sondern repräsentiert auch zugleich die viele Jahrhunderte unveränderte Stagnation, die zur Zeitlosigkeit mythisierte Feudalwelt. Vielleicht ist die in Kafkas Dorf herrschende Atmosphäre eben deshalb so unheimlich und bedrückend, weil die hinter der Maske der feudalen Institutionen wirkenden geheimnisvollen Kräfte schon jene des 20. Jahrhunderts sind.

Außer dem Grundgedanken und dem Schloß-Symbol der Macht lassen sich auch einige handelnde Personen des Kafka-Romans mit der utopistischen Satire des Comenius in Verbindung bringen.

An den Pilger des Labyrinths erinnert einigermaßen die Figur des Feldmessers K., vor allem was seine Beziehungen zur Umwelt anbelangt. Der Pilger kommt ebenso wie der Feldmesser von weitem ins Labyrinth der Welt bzw. ins Dorf, um dort unvermittelt in das wirre Geflecht der das Individuum umgarnenden gesellschaftlichen und Machtverhältnisse verstrickt zu werden. Beide versuchen den Dingen hauptsächlich von außen auf den Grund zu blicken, beiden ist das Feld der gesellschaftlichen Einrichtungen und obrigkeitlichen Institutionen, auf dem sie sich bewegen, fremd. Ihre Umgebung, die Menschen, mit denen sie in Berührung kommen, empfinden all die sinnlosen, beängstigenden Erscheinungen der verkehrten Welt als selbstverständlich, als feste, unveränderliche Gegebenheiten des Alltagslebens, nach denen sie sich zu richten, denen sie sich einzuordnen haben. Die nach irdischen Gütern drängenden Menschen des Weltlabyrinths und Kafkas Dorfbewohner sind verwandte Seelen.

Den Feldmesser empfängt das nach unergründlichen Gesetzen verwaltete Dorf, vor allem aber der Beamtenapparat der sein Leben bestimmenden geheimnisvollen Macht mit Befremden und Mißtrauen, weil der »Fremde« eine seltsame und unziemliche Neugier an den Tag legt, und die Obrigkeit nur solche Untertanen brauchen kann, welche die bestehende Weltordnung

für richtig, zumindest aber für annehmbar und notwendig erachten. Deshalb stellt man dem Feldmesser, der sich so sonderbar benimmt, zwei Gehilfen zur Seite, damit keine seiner Handlungen, aber auch keiner seiner Gedanken dem wachsamen Auge und lauschenden Ohr der Obrigkeit entginge. Wie sein eigener Schatten folgen sie ihm und beobachten pausenlos jede seiner Regungen und Bewegungen.

Auch der Pilger des Comenius darf sich nicht allein auf seine Entdeckungsfahrt durch das Labyrinth der Welt begeben, sondern nur in Gesellschaft der ihm auf Geheiß der Königin der Welt beigeordneten beiden Begleiter, denen die Aufgabe zufällt, den plötzlich mitten ins Getriebe der Welt versetzten und schon deshalb verdächtigen Fremden in ihre Obhut zu nehmen, den Pilger zu unterweisen, die seltsamen Gesetzmäßigkeiten der Umwelt unter dem »richtigen«, d. h. dem von der weltbeherrschenden Ordnungsgewalt vorgezeichneten Blickwinkel aus zu betrachten. *Allwisser*, mit dem Beinamen Überalldabei und die *Verblendung*, die beiden Begleiter des Comenius, erfüllen »im Dienst des Pilgers« wenn auch nicht die gleiche, so doch eine ähnliche Aufgabe wie die beiden Gehilfen des Feldmessers bei Kafka. Zitieren wir zum Beweis dieser Feststellung zwei aufschlußreiche Stellen aus dem *Labyrinth der Welt*. Als sich die Begleiter des Pilgers eingestehen müssen, daß ihre Mission gescheitert ist, weil es ihnen nicht gelungen ist, dem fremden Pilger beizubringen, die gesellschaftlichen Einrichtungen mit den Augen der Obrigkeit und des Gesetzes, vom Gesichtspunkt des loyalen Weltbürgers aus zu sehen, führen sie ihn vor den Thron der Königin der Welt, der sie in folgenden Worten von ihren vergeblichen Bemühungen berichten: »Obgleich er (der Pilger) nun von uns, die wir ja nach dem Ratschluß deiner Weisheit dazu berufen sind, in solchen Fällen die Führung zu übernehmen, durch alle Stände und Berufe geleitet worden ist, so konnten wir, was wir mit Demut und mit Schmerz bekennen müssen, so aufrichtig und treulich wir uns auch bemühten, ihn nicht dazu bewegen, sich mit Lust und Liebe einem bestimmten Beruf zu widmen, ihn friedlich auszuüben und ein getreuer, gehorsamer und zuverlässiger Bürger unseres gemeinsamen Vaterlandes zu werden; er ist vielmehr mit allem unzufrieden, findet an nichts Geschmack und sehnt sich stets nach etwas anderem Ungewöhnlichen, Besseren. Und da wir seine unbändige Sehnsucht weder befriedigen noch verstehen können, so brachten wir ihn jetzt vor dein erhabenes Angesicht und überlassen deiner Weisheit zu entscheiden, was mit ihm nun weiter zu geschehen habe.« (S. 176.) Und als der Pilger am Ende seiner Wanderung endgültig ernüchtert und verzweifelt über all die »Ungerechtigkeit, Betrügerei, Verführung, Lüge und Grausamkeit«, der er überall begegnete, aus der Welt zu fliehen versucht, berichtet er über sich selbst: »Da ich diesen schmerzlichen Anblick nun nicht länger mehr ertragen konnte, floh ich mit der Absicht, mich in eine Wüste zurückzuziehen oder, wenn möglich, die Welt für immer zu verlassen. Meine Begleiter aber setzten

mir nach, holten mich ein und wollten die Gründe meiner Flucht erfahren. Ich schwieg und hoffte sie loszuwerden. Als sie jedoch immer ungestümer auf eine Antwort drangen und mich nicht loslassen wollten, sagte ich: ‚Ich sehe schon, daß in der Welt alles beim alten bleiben wird. Weh mir, all meine Hoffnung ist dahin'.« (S. 206.)

Die verblendungsfreie Nüchternheit des Comenius-Pilgers repräsentiert mithin den energischen gefühlsmäßigen Protest gegen die absurden Verhältnisse in der Welt, wie sie nun einmal ist, und sein Verzicht, selbst auch eine Rolle auf der Bühne dieses Welttheaters zu übernehmen, sein Heimfinden in die stoische Ruhe des eigenen Herzens, sind Ausdruck des hoffnungslosen Skeptizismus des Verfassers, der während seiner Wanderung nicht einem einzigen ermutigenden Faktor begegnet ist, der wenigstens die Verheißung einer künftig möglichen Lösung erkennen ließ. Die gleiche zweifache gefühlsmäßige Reaktion erweckt im Leser auch die beängstigende Atmosphäre des Kafkaschen Dorfes hinsichtlich der Unhaltbarkeit der das Leben der Menschen beengenden und bedrückenden Erscheinungen, aber auch was den Skeptizismus gegenüber einer befriedigenden Lösung im Rahmen der geschilderten Verhältnisse anbelangt.

In der beunruhigenden Welt des Kafka-Romans gewinnt der den Menschen mit tausend Fäden umspinnende, unheimlich präzis organisierte Beamtenapparat, in dem er sich nicht auszukennen vermag, erhöhte Bedeutung. Der Gemeindevorstand in Kafkas *Schloß* erklärt den Amtsweg, den eine mit der Bestallung des Feldmessers zusammenhängende frühere Akte durch das Labyrinth der Bürokratie nahm, mit folgenden Worten: »Diese Antwort scheint aber nicht an die ursprüngliche Abteilung, ich will sie A nennen, zurückgelangt zu sein, sondern irrtümlicherweise an eine andere Abteilung B. Die Abteilung A blieb also ohne Antwort, aber leider bekam auch B nicht unsere ganze Antwort; sei es, daß der Akteninhalt bei uns zurückgeblieben war, sei es, daß er auf dem Weg verlorengegangen ist . . .« (S. 86—87.) Das Verwaltungssystem ist auf das Genaueste geregelt und organisiert, scheinbar ist alles an seinem Platz, der komplizierte Apparat funktioniert reibungslos, aber die Angelegenheiten werden trotzdem nicht vernunftgemäß erledigt, weil die Akte ihren Bestimmungsort niemals erreicht. Auch Comenius untersuchte im *Labyrinth der Welt* den zur Leitung und Erledigung der laufenden Angelegenheiten der Welt berufenen Obrigkeitsapparat. Im XIX. Kapitel schildert der Pilger seine diesbezüglichen Eindrücke: »So machten wir uns auf, und siehe, da saßen sie auf ihren hohen und breiten Thronen, daß selten jemand zu ihnen gelangen und sie erreichen konnte, außer mit Hilfe von gewissen Zurüstungen. Ein jeder hatte nämlich statt der Ohren auf beiden Seiten lange Sprachrohre befestigt, in die man das, was man ihnen mitzuteilen hatte, hineinsprach. Doch waren sie gekrümmt und außerdem vielfach durchlöchert, so daß gar viele Worte, bevor sie noch ihr Ziel erreichen konnten, verloren-

gingen und die, welche es erreichten, zumeist verdreht ankamen. Das schloß ich daraus, weil auf die meisten Fragen keine Antwort erfolgte, und wiewohl so mancher laut genug schrie, seine Worte doch nicht zu des Fürsten Kenntnis gelangten. Bisweilen tönte wohl eine Antwort herab, aber sie paßte nicht zur Sache. Auch statt der Augen und der Zunge bedienten sie sich langer Rohre, durch die freilich alle Dinge häufig eine ganz andere Gestalt annahmen, als sie in Wirklichkeit besaßen, und auch die Antworten des Fürsten oft ganz anders ausfielen, als es in seiner Absicht lag.« (S. 129.)

Die Transponierung der Sinnlosigkeit und sterilen Organisation der Beamtenbürokratie ins Absolute zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft mit dem Beamtenapparat der Kafka-Romane. Aber auch jene hohen Amtspersonen, die sich im Verkehr mit ihrer Klientel statt ihrer Sinnesorgane verschiedener Rohre bedienen, können in gewissem Sinne als Vorläufer der absurden Visionen Kafkas gewertet werden. Denn auch Kafkas unvorstellbar irreale Traumgesichter, seine unglaubhaft absurden, aber für Wirklichkeit ausgegebenen Situationen, seine seltsamen Metamorphosen sind nicht so einmalig und präzedenslos, wie man annehmen könnte. Manche Vorbilder finden sich bereits bei Comenius. So ist der in ein richtiges Insekt, eine Made verwandelte Bürger eine der irrealen Kafkaschen Phantasiegebilde. Nun aber betrachtet der Pilger des Comenius, bevor er das Labyrinth der Welt betritt, von einem hohen Turm den Schauplatz seiner künftigen Wanderung, während ihm einer der beiden Begleiter zuruft: »Siehst du, wenn du den Blick nach Osten wendest, wie dort aus jenem finsteren Tore etwas hervorgekrochen kommt?« Und auf die bejahende Antwort des Pilgers fährt der Begleiter in seiner Erklärung fort: »Freund, das sind Menschen, welche auf die Welt kommen, ohne zu wissen, woher, ohne sich selbst zu kennen, noch überhaupt zu wissen, daß sie Menschen sind; darum ist Finsternis um sie gebreitet, man hört nichts als ein wenig Wimmern und Weinen.« (S. 28.) Der absurde Anblick dieser in Unkenntnis ihres Menschseins herumkriechenden, von Finsternis umgebenen, wimmernden menschlichen Wesen erinnert vielleicht gar nicht so entfernt an Kafkas seltsame Visionen.

Zweifellos ließen sich noch viele weitere Parallelen zwischen Kafkas Schloß und dem Labyrinth der Welt ziehen, mancherlei ähnliche Anklänge und verwandte Motive anführen, doch dürften auch die oben erwähnten Beispiele genügen, einen annähernden Begriff von der Art und Weise der zwischen Comenius und Kafka bestehenden, drei Jahrhunderte überbrückenden Beziehungen zu vermitteln. Auf alle Fälle muß man im Labyrinth der Welt des Comenius eines der zeitlich weit zurückliegenden Vorbilder der sonderbaren Welt Kafkas erblicken.

Die Verwandtschaft zwischen den Vorstellungswelten Kafkas und des Manierismus lehrt uns ferner, daß der Schriftsteller, der ein homogenes Bild der beängstigenden Visionen zeichnet, im universellen Organismus der künst-

lerischen Entwicklung einen gesetzmäßig vorgezeichneten, determinierten Platz einnimmt, und daß die Alptraum-Atmosphäre seiner Romane auch die künstlerische Überlieferung der den zu Lebzeiten des Autors herrschenden Verhältnissen verwandten Zeitabschnitte fortsetzt. Die beiden Geschichtsperioden unterschieden sich weitgehend voneinander, von einer wesentlich anderen Natur war der jede Persönlichkeitsentfaltung im Keime erstickende Machtwahn, der Kafkas »visionäre« Angstträume auslöste, als die feudale gesellschaftliche, politische und militärische Brutalität im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts, der Comenius zu entfliehen suchte. Die Lage, in der sich der Einzelne befand, war aber in mancherlei Beziehung annähernd die gleiche.

Kafka ist der zeitbeständige dichterische Gestalter der großen Gefühlskrise unseres Jahrhunderts, deshalb bilden seine Werke eine Resonanz des Weltbildes und der dichterischen Ängste ähnlich tragischer Übergangsperioden früherer Jahrhunderte. Er nimmt nicht nur unter den Schriftstellern seiner eigenen Zeit einen Sonderplatz ein, sondern wahrt auch zwangsläufig die künstlerischen Traditionen dieser Krisenperioden. Denn zur Verzweiflung, Hoffnungslosigkeit und persönlichen Bedrängnis gab die Geschichte auch in den vergangenen Jahrhunderten schon öfters Anlaß. Comenius ist nur einer unter jenen, die diesem Krisenzustand anschaulichen Ausdruck verliehen, ein frühes Glied der zur Gedankenwelt Kafkas führenden Kette, dem inzwischen noch viele andere folgten. Vielleicht war es doch keine vergebliches Unterfangen, die beiden namhaften Autoren hier einander gegenüberzustellen, denn wenn auch ihre Werke unterschiedliche Zeitläufte zum Gegenstand und zum Hintergrund ihrer Handlung haben, sind doch beide zufolge ihrer besonders entwickelten menschlichen Empfindlichkeit und ihrer dichterisch-schriftstellerischen Wesensart von ähnlichen Ängsten erfüllt und auch unter ihren Zielsetzungen finden sich verwandte Motive: die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Unhaltbarkeit der bestehenden Gesellschaftsordnung und vor allem des unabwendbar scheinenden Bedrängnis-Empfindens des Individuums zu lenken.

ANMERKUNGEN

[1] *Die Welt als Labyrinth.* Hamburg 1957, ferner: *Manierismus in der Literatur.* Hamburg 1959.

[2] Comenius, J. A., *Das Labyrinth der Welt.* Weimar 1958.

[3] Anläßlich der im November 1965 in Prag veranstalteten Kafka-Konferenz verwies erstmals Malcolm Pasley in Verbindung mit Kafkas Schloß-Konzeption auf die beiden allegorischen Burgen der utopistischen Satire des Comenius.

[4] Kafka, F., *Das Schloß* (F. K. *Gesammelte Werke*). New York 1946.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 95—109 (1968)

Ödön v. Horváths Romane

Von

JENŐ KRAMMER
(Budapest)

Es werden bald dreißig Jahre her, daß auf den Champs Elysées in Paris der so begabte und originelle Dichter durch einen von einem plötzlichen Windstoß geknickten Ast einer morschen Kastanie getötet wurde (am 1. Juni 1938). Er war damals bereits ein bekannter Theaterdichter, dessen berühmtestes Stück, *Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931 mit den Kleist-Preis bedacht worden war, und der auch mit weiteren Stücken noch schöne Bühnenerfolge erreicht hatte. Nur wurde diese vielversprechende theaterdichterische Laufbahn durch die Machtübernahme der Nazis gehemmt, weil von 1933 an es immer schwerer wurde, auf deutschen Bühnen Horváth-Stücke zu spielen. Dem deutschen Theaterwesen in der Tschechoslowakei, den deutschen Theatern in Prag und in Mährisch-Ostrau verdanken wir 1937 noch die Uraufführung dreier Stücke von Horváth *(Figaro läßt sich scheiden, Ein Dorf ohne Männer* und *Der Jüngste Tag)*. Dann wurde es still um diesen merkwürdigen Dichter, der seiner Abkunft nach Ungar war und seine ungarische Staatsangehörigkeit bis zu Ende auch bewahrt hatte (1938, nach dem gewaltsamen Anschluß Österreichs, versuchte er sogar in Budapest dieses sein Staatsbürgerrecht geltend zu machen, er fand bei den Hatvanys liebevolle Aufnahme, fühlte sich aber im damaligen Ungarn nicht sicher, setzte seine Reise fort und nach einem vorübergehenden Aufenthalt in der Schweiz wollte er sich in Paris niederlassen). Freilich darf des Dichters Ungartum nicht überbetont werden. Er hatte wohl die Mittelschule in ungarischer Sprache begonnen (als Privatschüler des Rákóczi-Gymnasiums in Budapest in den Jahren 1911—12), besuchte später, in den Kriegsjahren, zwei Jahre hindurch (1916—17, 1917—18) die damals königl. ungarische Staatsoberrealschule in Preßburg, verbrachte einige Monate in der bewegten Zeit des Winters 1918/19 in Budapest und soll dort auch an politisch-fortschrittlichen Bewegungen teilgenommen haben, dann aber lebte er in München, Berlin, in Österreich und schrieb selbst von sich, er wäre eine typisch altösterreichisch-ungarische Mischung: magyarisch, kroatisch, deutsch und tschechisch, was ihn — wie er sagt — von einer unnötigen Sentimentalität befreite, von jener nämlich, die man einen Gefühlsnationalismus nennt. Von seinen Werken ist das Lustspiel *Ein Dorf ohne Männer* auf Grund einzelner

Motive des Romans von Koloman Mikszáth *Die Frauen von Selischtje* geschrieben worden, Ödön v. Horváth kannte also Mikszáth, und auch für Endre Ady schwärmte er in der Jugend.[1] Darüber hinaus kann aber nicht viel mehr von seiner ungarischen Abkunft und Schulbildung auf Grund seines Werkes nachgewiesen werden.

Ödön v. Horváth schrieb in seinem verhältnismäßig sehr kurzen Leben (1901—1938) 18 Theaterstücke und drei Romane. Man erkannte bald seine ganz außergewöhnliche dichterische Begabung, und es gab eine Zeit, wo viele seiner Stücke gespielt und seine Romane: *Jugend ohne Gott* und *Ein Kind unserer Zeit* in viele Sprachen übersetzt wurden. In den letzten zehn Jahren erleben wir unverkennbar eine Art von Horváth-Renaissance, sein dichterisches Werk wird aber auch heute noch nicht in seiner Gesamtheit besprochen und anerkannt. Wilhelm Emrich, der Verfasser der bisher vielleicht besten Horváth-Studie, versucht auch zu erklären, weshalb dies so ist: »Fragt man nach den Ursachen dieses geringen Echos, so gelangt man zu der erschreckenden Einsicht, daß sein Werk gerade darum nicht zur Kenntnis genommen wird, weil es mit den Forderungen der öffentlichen literarischen Kritik, einschließlich der sog. Avant-Garde, ernst gemacht hat. Sein Werk ist gesellschaftskritisch mit einer dichterischen Präzision, die sehr selten geworden ist. Seine Dramen beherrschen die modernen Praktiken der Verfremdung, der grotesk unheimlichen Komik, die Markierungen, am extremsten etwa in seinem Stück ‚Pompeji, Komödie eines Erdbebens'.«[2]

Im literarischen Bewußtsein lebt Ödön v. Horváth als Theaterdichter, und in der Tat gilt sein Talent vor allem der Bühnenkunst. Wir versuchen hier jedoch, seine weniger bekannten Romane zu besprechen und die Frage zu beantworten, wieso dieser eminente Bühnendichter dreimal in Prosawerken seine dichterische Vorstellungswelt zu gestalten unternahm. Dies geschah zu verschiedenen Zeitabschnitten: das erste Mal 1930, also noch vor dem durchschlagenden Erfolg, der ihm den Kleist-Preis einbrachte. Der zweite Roman: *Jugend ohne Gott* entstand 1937 in Wien und in Henndorf bei Salzburg, also nach der glänzenden Serie von seinen Theaterstücken (das Werk konnte aber erst 1938 im Allert de Lange-Verlag zu Amsterdam erscheinen, wurde dann allerdings binnen einem Jahr in viele Sprachen übersetzt). Ödön v. Horváth schrieb dazu den zweiten Band, knapp vor seinem plötzlichen und unerwarteten Tod. Auch dieser erschien zuerst bei Allert de Lange. Die beiden Romane wurden dann in einem Band unter dem Titel *Zeitalter der Fische* vom Berglands-Verlag Wien 1953 herausgegeben. In der Serie Kindler Taschenbücher erschien *Zeitalter der Fische*, zwei Romane in einem Band, 1965 auch in Taschenbuchform.

Ödön v. Horváth ist der Dichter der Zwischenkriegszeit. Sein Schaffen fällt in die Jahre zwischen den zwei Weltkriegen. Er gehört zu der Generation der Nachkriegskrise, deren schöpferische Entwicklung stark von jener uner-

hörten Erschütterung mitbestimmt war, die der erste Weltkrieg für die damaligen »Teenager« bedeutete. Dies kam einem Weltuntergang gleich, noch mehr, als der zweite Weltkrieg, der im Grunde genommen eine gesteigerte, unheilvollere Fortsetzung des ersten war. »Und darin liegt der abgründige Unterschied zwischen den beiden Weltkriegen, den Leidtragenden des zweiten schwer eingänglich: daß dieser, trotz seiner längeren Dauer, trotz seiner ins nicht mehr Vergleichbare gesteigerten Schrecken und Opfer eine ungeheuere Episode war, aber kein Ende, eine Unterbrechung, aber nicht wie der erste, der Untergang einer Kultur. Nicht zwanzig Jahre wurden durch jenen ausgelöscht, sondern zweihundert.«[3] Die unermeßliche und ungeheuere Erlebnislast, die durch den ersten Weltkrieg auf die sich gerade entfaltende schöpferische Jugend gewälzt wurde, spricht Horváths Figaro in *Figaro läßt sich scheiden* aus: »Wenn ich an Hand der diversen Daten meines Lebens mein Alter rekonstruieren würde, dann müßt' ich den Trugschluß ziehen, daß ich zirka dreihundert Jahre alt bin — soviel Diverses habe ich nämlich bereits hinter mir.«[4]

Ödön v. Horváth als typischer Vertreter der Nachkriegsgeneration versucht sich mit den vielen tiefgehenden Veränderungen, mit dem Zersetzungsprozeß nach dem ersten Weltkrieg und seinen moralischen, politischen und kulturellen Folgen auseinanderzusetzen. Dies geschieht wohl vor allem in seinen Stücken, er hatte aber irgendwie auch das Bedürfnis, einmal, nach zehn Jahren, dem Nachkriegseuropa und vor allem Deutschland, den verschiedenen gegensätzlichen Auffassungen und Bestrebungen, und nicht zuletzt der allmählich einsetzenden Faschisierung nachzuspüren, und dazu eignet sich mehr ein Prosawerk, eine Art Roman. So entsteht *Der ewige Spießer*, ein erbaulicher Roman in drei Teilen, herausgegeben 1930 vom Propyläen-Verlag Berlin. Horváth empfindet als nicht geringe Gefahr, daß *Der ewige Spießer* überhand nimmt, und wo der in den Vordergrund tritt, dort ist es aus mit allen Idealen, denn der ewige Spießbürger ist nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht, wenn er seine kleinlichen, zumeist engmateriellen Interessen bedroht fühlt, so ist er zu allen Niederträchtigkeiten bereit, es erwacht in ihm der Dämon des »Sacroegoismus«. Da gerade die Nachkriegskrise in gesteigertem Maße die Existenz vieler Spießbürger gefährdete, sahen sie noch mehr Grund, die umgebende Welt von ihrem engstirnigen Gesichtspunkt aus zu beurteilen. In der Sphäre des Spießbürgers gibt es keine richtige Liebe, keinen Sinn für Opferbereitschaft und Hingabe, seine Welt ist die Welt der um sich greifenden Kälte. Das Wort ist gefallen: für Ödön v. Horváths Empfinden ist die Welt lieblos geworden. »Das Zeitalter der Fische naht.« »Es kommen kalte Zeiten, das Zeitalter der Fische.« — Der Fische?! Ich bin zwar nur ein Amateurastrolog, aber die Erde dreht sich in das Zeichen der Fische hinein. Da wird die Seele des Menschen unbeweglich, wie das Antlitz eines Fisches«[5] — heißt es in seinem späteren Roman.

Aber die Vorahnung der kommenden Erkaltung beunruhigt Ödön v. Horváth schon 1930, zur Zeit des ersten Romans. Er meint, Vorzeichen dafür zu erkennen, daß die schwungvollen humanitären Erneuerungs- und Verbesserungsversuche der Nachkriegsjahre allmählich erstarren und der kalte Egoismus des ewigen Spießers in den Vordergrund drängt. Das erste Jahrzehnt nach 1918 ist umhin, es ist vergeudet, unausgenützt geblieben. Ödön v. Horváth fragt sich im Roman *Der ewige Spießer*, wo wohl der Fehler liegen mag, was versäumt wurde, er überblickt die europäische Welt, wie sie sich ihm in diesem Jahrzehnt gezeigt hatte. Die verschiedensten Strömungen werden in Reisegesprächen berührt und erwogen: Sozialismus, Paneuropa, Krieg und Frieden, und an der Brennergrenze begegnet er auch den Faschisten (er kennt aus München die ersten Anzeichen der nazistischen Bewegung). Als große Gefahr erscheint ihm hierbei das ewige Spießertum, das nicht geeignet ist, dem Barbarismus eine Gegenwehr zu stellen. Eine solche umfassende moralisch-politische Schau erfordert die Romanform. »Der Spießer ist bekanntlich — heißt es im Vorwort — ein hypochondrischer Egoist, und so trachtet er danach, sich überall feige anzupassen und jede neue Formulierung der Idee zu verfälschen. — Wenn ich mich nicht irre, hat es sich allmählich herumgesprochen, daß wir ausgerechnet zwischen zwei Zeitaltern leben. Auch der alte Typ des Spießers ist nicht mehr wert, lächerlich gemacht zu werden; wer ihn heute verhöhnt, ist bestenfalls ein Spießer der Zukunft. Ich sage ‚Zukunft', denn der neue Typ des Spießers ist erst im Werden, er hat sich noch nicht herauskristallisiert. Es soll nun versucht werden, in Form eines Romans einige Beiträge zur Biologie dieses werdenden Spießers zu liefern. Der Verfasser wagt natürlich nicht zu hoffen, daß er durch diese Seiten ein gesetzmäßiges Weltgeschehen beeinflussen könnte, jedoch immerhin.«[6]

Zur Biologie dieses werdenden Spießers gehört zum Beispiel, daß seine egoistische Moral nun auch auf den Schein der soliden, biederen Verläßlichkeit verzichtet und von einem Betrug nicht zurückschreckt. Herr Kobler betrügt seinen Kunden und halst ihm einen alten Karren auf. So verdient er Geld und kann nun eine Reise ins Ausland unternehmen. Diese Reise bietet Ödön v. Horváth die Gelegenheit, über das Nachkriegseuropa eine flüchtige Schau zu halten, nicht in systematischer Weise, denn Horváth ist alles eher, als ein methodisch vorgehender Moralist oder gar Ideologe. Konkrete Erlebnisse sind es, die ihn interessieren, wie sich die Menschen, besonders die Deklassierten und die kleinen Leute in die veränderten Verhältnisse einleben, wie sie auf diese reagieren. Alles ist ja in Umwandlung, in Entwertung, feste Begriffe und Auffassungen sind ins Schwanken geraten.

Schon im Reisebüro beginnt die Schau. Kobler geht dahin, »denn er wußte, daß einem dort umsonst geantwortet wird«.[7] »In dem amtlichen Reisebüro hingen viele Plakate mit Palmen und Eisbergen, und man hatte das Gefühl, als wär' man schon nicht mehr in der Schellingstraße.«[8] Nach der

Eingeschlossenheit während des langen Krieges, erwacht auch im Spießbürger die »Wanderlust«, der Wunsch, sich in der Welt umzuschauen. Unter den Kunden im Reisebüro fallen schon Worte über die Nachkriegslage in Europa, sogar ein ungarischer Herr taucht auf, er kommt aus Horthy-Ungarn, nennt sich zwar Demokrat, »las aber gerade in seiner ungarischen Zeitung, daß die Demokratie Schiffbruch erleide, und nickte beifällig«.[9] Er empört sich dann darüber, daß er keine Karte bis Hajdúszoboszló haben kann, nennt es einen Skandal: »Ich werde mich bei meinem guten Freunde, dem königlich ungarischen Handelsminister beschweren.«[10] Als der Beamte ihn fragt, welche Klasse er wolle, sieht ihn der bebartete ungarische Abgeordnete unsagbar wehmütig und gekränkt an. »Erste natürlich«, nickt er traurig. »Armes Ungarn« — fiel es ihm ohne jeden Zusammenhang ein. Da trat ihm Kobler zufällig auf das Hühnerauge. »Was machen Sie da?!« — brüllte der Bart. »Verzeihung« — sagte Kobler. »Also das ist sicher ein Demokrat« zischte der Demokrat auf ungarisch.[11] — Auf diese feine ironische Weise fällt Horváth sein Urteil über den neubarocken hohen Beamten mit dem melancholischen Dünkel seines geheuchelten Demokratismus. Wir haben diese kleine, anscheinend unbedeutende Szene deshalb angeführt, weil sie ein gutes Beispiel bietet, wie Horváth seine politischen Meinungen äußert.

Noch deutlicher tritt die engstirnige Betrachtungsweise des rückständigen Herrn zutage, als Kobler erklärt: »Am End' ist anscheinend ganz Wurscht, wer so einen Krieg gewinnt.« Der Bart blitzte ihn empört an: »Ha, das ist ein Bolschewik« — dachte er.[12]

Der Handelsagent Kobler wählt eine Reise nach Barcelona, zur Weltausstellung, hofft dort Abenteuer zu erleben (vielleicht mit einer schönen Aegypterin — man hat nämlich über die Aegypterinnen vor ihm geschwärmt) und könnte auch »seine Kenntnisse im Automobilpavillon vervollständigen und das Automobilverkaufswesen der ganzen Welt auf einmal überblicken«.[13] Denn Herr Kobler ist überzeugt, daß das Zeitalter der Kaufleute herangebrochen sei. »Ich seh' keine Gesellschaftsschicht, die hinter uns Kaufleuten heraufdämmern könnt'«[14] erklärt er später selbstbewußt in einem Gespräch im Abteil des Schnellzuges. In dem Gespräch, das er mit einem Journalisten während der Reise durch Tirol und Italien führt, werden alle brennenden Fragen der Zeit besprochen: Krieg und Frieden, Inflation, Deflation, Stabilisierung, Sozialismus unf Faschismus, Paneuropa, Bourgeoisie und Proletariat. Der Geschäftspartner paßt ganz in die Erfahrungswelt Ödön v. Horváths. »Als geborener Österreich-Ungar aus Újvidék, hatte er ein kolossales Sprachtalent und beherrschte infolgedessen leider keine perfekt . . . Soziologisch betrachtet stammte er aus k. u. k. Offiziers- und Beamtenfamilien, aber er hatte nie etwas übrig für das Bürgerliche. Er war der geborene Bohemien. Bereits 1905 ging er ohne Hut. Seine Schwäche war die Metaphysik.«[15] Beinahe autobiographisch muten diese Worte aus Horváths Feder an.

An der italienischen Grenze kommt es zur ersten Begegnung mit dem Faschismus. »Als Kobler den Brennero erblickte, fiel es ihm sogleich auf, daß dort oben ungemein viel gebaut wird, und zwar lauter Kasernen. — Im Bahnhof Brennero wurde der Schnellzug von den faschistischen Behörden erwartet.«[16] Bei der zeremoniellen Paß- und Zollabfertigung werden die Reisenden gefragt: »Haben Sie Zeitungen? Österreichische, sozialistische, kommunistische, anarchistische, syndikalistische und nihilistische dürfen Sie nicht mit nach Italien nehmen, weil das strengstens verboten ist.«[17] Worauf Kobler anwortet, er sei kein Nihilist, er habe bloß ein Magazin bei sich.

Aber auch die allmählich bemerkbar werdende Bestrebung nach Vorherrschaft der USA in Europa wird schon zur Sprache gebracht: »Vergessen's bitte nur ja nicht, daß die Vereinigten Staaten von Nordamerika Europa zu einer Kolonie degradieren wollen, und das werden sie auch, falls sich Europa nicht verständigen sollte«[18] erklärt der Journalist von altösterreichischem Schlag.

So ist diese Reisebeschreibung eigentlich ein Zeitbild, für den Theaterdichter Horváth bezeichnend, wird es durch einen sehr lebhaften, vielseitigen Dialog entfaltet.

Aber auch Ödön v. Horváths Grundproblem wird dabei hervorgekehrt: die Vereinsamung in der seelenlosen Zeit. Als der Zug durch Arles fährt, erzählt der Publizist Schmitz: Hier malte van Gogh. — Worauf der Spießbürger fragt: Wer war das? Dies verbittert seinen Gesprächspartner, der traurig bemerkt: Auch van Gogh ist verkannt worden, es versteht bald keiner den andren mehr, es ist halt jeder für sich sehr einsam.[19]

Der erste Teil des Romans (Herr Kobler wird Paneuropäer) enthält das eben geschilderte Zeitbild. Darin werden hauptsächlich die politisch-kulturellen Krisenerscheinungen der Nachkriegszeit zum Gesprächsthema. Im zweiten und dritten Teil (Fräulein Pollinger wird praktisch — Herr Reithofer wird selbstlos) ist es die moralische Seite, die vor allem hervorgekehrt wird, die zersetzende Wirkung der zunehmenden Arbeitslosigkeit. Dies geschieht in zwei ganz lose an den ersten Teil angehängten, beinahe selbständigen, novellenhaften Episoden, die in echt horváthscher Weise in Dialogen, etwas unfertig und unabgerundet, dahinskizziert werden. Nur dürfen wir uns nicht täuschen lassen. Denn was bei Ödön v. Horváth unfertig und unabgeschlossen wirkt, hängt mit dem Wesen seiner Darstellungsweise zusammen. Sein Freund Carl Zuckmayer sagte in seiner Abschiedsrede am Grabe des so plötzlich dahingeschiedenen jungen Dichters: »Alles an dir war Anfang, Anstieg, versprechendes Beginnen. Das Werk, das du uns zurückläßt, war die Skizze, der Entwurf, die geheime Planung zu einem größeren Werke von haftender Schönheit und Bedeutung, das dir zu schaffen nicht mehr erlaubt wurde.«[20] Zuckmayer hatte es aber übersehen, daß dieses Skizzenhafte, dieses ewige Beginnen vielleicht das Originelle, das Geniale, das sehr Wahre und sehr Menschliche an Horváths dichterischem Schaffen war.

Größere Werke »von haftender Schönheit und Bedeutung« sind zweifellos die beiden Romane, die knapp vor seinem Tode entstanden sind und die dann in einem Bande unter dem Titel: *Zeitalter der Fische* zusammengefaßt wurden. In dem Vorwort zu diesen schreibt Franz Werfel folgende, Ödön v. Horváth tief kennzeichnende Worte: »Es gibt naive Talente, für die Vergeistigung und moralisches Bewußtwerden eine entscheidende Gefahr bedeuten. Horváths Natur, obgleich durchaus naiv, ist dieser Gefahr entgangen. Seine Kraft der Durchdringung und Enthüllung hat sich im Gegenteil durch jene Erkenntnis von der Schuld vervielfacht. Die zwei Romane überragen deshalb alles, was er geschaffen hat. Es wäre freilich ungehörig, ihnen den Rang vollendeter epischer Kunstwerke zubilligen zu wollen. Diesen Rang besitzen sie keineswegs. Ihre Bedeutung liegt nicht in der künstlerischen Vollkommenheit, sondern in der einmaligen, unverbrauchten Art, wie ein fast voraussetzungsloser Mensch zum Grauen der Gegenwart und zur religiösen Schulderkenntnis der absoluten Lieblosigkeit erwacht. Diese Werke sind noch Stufen, aber sie führen sehr hoch. Wenn man sie erstiegen hat, ermißt man die Größe des Verlustes. Ödön von Horváth wurde gefällt, lange bevor er sich zur letzten Tat gesammelt hatte. Die fragmentarische Leistung jedoch genügt schon, um zu ahnen, daß dieser Dichter dazu geboren war wie kein Anderer, dem deutschen Roman die erschöpfende Dämonologie des Kleinbürgertums zu schenken. ‚Jugend ohne Gott' und ‚Ein Kind unserer Zeit' waren vermutlich die ersten Bände dieser Dämonologie.«[21]

Das Dämonische im Menschen, sowohl in den kleinen, alltäglichen Leuten als auch in den hervorragenden Persönlichkeiten ist es, was Ödön v. Horváth von Anfang an beschäftigt. Als tief aufrichtiger Charakter duldet er keine Verstellungen, Hypokrisie ist ihm verhaßt. Er demaskiert alle, die sich zu verstellen suchen. »Die Demaskierung des Bewußtseins und der dieser Demaskierung vorausgehende Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein sind für ihn (Horváth) das Grundmotiv aller seiner Stücke« schreibt Traugott Krischke in seinem Vorwort zu den von ihm herausgegebenen »Stücken«.[22] Horváth hat einen scharfen Blick für die unerschöpflichen Tiefen des menschlichen Wesens, er vermengt sich gerne mit der wimmelnden Menschenmenge von kleinen Leuten und halb schaudernd, halb sich belustigend, erschaut er die bunte Vielschichtigkeit des Menschseins. Oft gebraucht er einen burschikosen Ton bei der Entlarvung menschlicher Unzulänglichkeiten (man weiß nicht recht, ob er es ernst meint, was er sagt, oder aber nur seinen Spaß treibt), im Grunde genommen erkennt man jedesmal, daß er aus warmer Menschenliebe spricht und selber unter der Dämonie der Menschen leidet. Er bleibt ein Dichter der Nachkriegskrise. Die große Erschütterung von 1914—18 hatte die Welt aus den Fugen gehoben und nun findet sie nicht mehr ihr Gleichgewicht. Im Zusammenhang mit seinem Don Juan (im Stück »Don Juan kommt aus dem Krieg«) schreibt er: »Ich habe mir also erlaubt, einen Don Juan unserer

Zeit zu schildern, weil uns die eigene Zeit immer näher liegt. Scheinbar gehört zwar auch dieser Don Juan der Vergangenheit an, denn er starb während der großen Inflation, 1919—23, also in einer Zeit, in der sich auch im banalsten Sinne des Wortes alle Werte verschoben haben. Es ist aber, wie gesagt, nur eine scheinbar vergangene Zeit, denn von einer etwas höheren Warte aus gesehen leben wir noch immer in der Inflation, und es ist nicht abzusehen, wann sie zu Ende gehen wird.«[23]

Allerdings verdüstert sich mit dem Jahre 1933 diese Nachkriegszeit in rapidem Maße, und auch Ödön v. Horváths Betrachtungsweise wandelt sich ins Tragische: er sieht keinen Ausweg aus der um sich greifenden Kälte, muß in sich kehren und dort den rettenden Gott suchen. Diesen Gott findet Horváth im menschlichen Gewissen, das einem keine Ruhe läßt, das nicht endgültig zum Schweigen gebracht werden kann und früher oder später die Bekenntnis zur Wahrheit herausfordert. In diesem Sinne sagt der Dorfpfarrer: »Gott ist das Schrecklichste auf der Welt«,[24] denn er kann nicht umgangen werden, die Stimme des Gewissens läßt sich nicht unterschlagen, da hilft kein Betrug, keine Machination, das Gewissen (Gott) durchschaut uns. »Die Idee der Schuld erscheint. Ein neues und großes Motto: Kälte als Schuld. Dieses Motto beherrscht das letzte Buch des Dichters, das wir hier vor uns haben.«[25] Horváths Erkenntnis geht dahin, daß an dem Geschehenen *alle* Schuld haben, das Böse nahm nicht nur deshalb überhand, als ob die schlechten Menschen vielleicht zu zahlreich gewesen wären, sondern vielmehr deshalb, weil die guten sich zu feige zeigten, keinen Widerstand leisteten, zu den Missetaten schwiegen. Der Beginn des Romans *Jugend ohne Gott* führt uns in eine Schule während der Nazizeit (diese wird nicht genannt, aber die Anspielungen deuten klar auf sie). Der Lehrer, der in Ich-Form berichtet, ist gezwungen, die Schüler über das von der Aufsichtsbehörde vorgeschriebene Thema »Warum müssen wir Kolonien haben?« einen Aufsatz schreiben lassen. Während der Verbesserung der Schularbeiten versucht er sein Gewissen zu beschwichtigen, er sagt sich: »Ich werde mich hüten, als städtischer Beamter, an diesem lieblichen Gesange auch nur die leiseste Kritik zu üben! Wenn's auch weh tut, was mag der einzelne gegen alle? Er kann sich nur heimlich ärgern. Und ich will mich nicht mehr ärgern.«[26] Mit feinem psychologischem Scharfsinn bemerkt Horváth, daß hier bereits Feigheit und Einschüchterung am Werke sind und der gute Mensch dazu verleitet wird, seinen Protest gegen das Böse zu verschweigen. Wie könnte man gegen die »allgemeine Meinung« seine Stimme erheben, gegen etwas, was im Radio, in den politischen Reden Tag für Tag laut verkündet wird. Aber alles kann man doch nicht ohne Bemerkung lassen. »Alle Neger sind hinterlistig, feig und faul.« — Zu dumm, also das streiche ich durch. — Und ich will schon mit roter Tinte an den Rand schreiben: »Sinnlose Verallgemeinerung« — da stocke ich. Aufgepaßt, habe ich denn diesen Satz über die Neger in letzter Zeit nicht schon mal gehört? Wo denn nur? Richtig:

er tönte aus dem Lautsprecher und verdarb mir fast den Appetit. — Ich lasse den Satz also stehen, denn was einer im Radio redet, darf kein Lehrer im Schulheft streichen.«[27]

Mit dieser kleinen Schulszene, mit dem inneren Gewissenskampf, hebt Ödön v. Horváths Roman *Jugend ohne Gott* an. Es ist eine balladenhafte, meisterhaft konzipierte Prosadichtung über das Gewissensleben des Menschen, mit der Grunderkenntnis, es sei um Menschlichkeit, Wahrheit und Gerechtigkeit geschehen, wenn das Gewissen zum Schweigen gebracht wurde. Bei der Verteilung der Schulaufgaben bringt es der Lehrer zwar nicht über sein Gewissen, daß er die Stelle, die ihn empörte, ohne Bemerkung lasse. »Du schreibst — sagt er —, daß wir Weißen kulturell und zivilisatorisch über den Negern stehen, und das dürfte auch stimmen. Aber du darfst nicht schreiben, daß es auf die Neger nicht ankommt, ob sie nämlich leben könnten oder nicht. Auch die Neger sind doch Menschen.«[28] Er wird bald erleben, welche Folgen diese Bemerkung nach sich zieht. Der Schüler »nahm sein Heft mit der guten Note, verbeugte sich korrekt und nahm wieder Platz in seiner Bank«.[29] Bei der nächsten Elternempfangsstunde zog aber der Vater — ein Bäckermeister, ein Kleinbürger, aber einer von der Bewegung — den Lehrer zur Verantwortung: »Sie sind wohl noch nicht im klaren darüber, was eine derartige Aeußerung über die Neger bedeutet? Das ist Sabotage am Vaterland! Oh, mir machen Sie nichts vor! Ich weiß es nur zu gut, auf welch' heimlichen Wegen und mit welch' perfiden Schlichen das Gift Ihrer Humanitätsduselei unschuldige Kinderseelen zu unterhöhlen trachtet!«[30] Hier schon erfahren wir, wie tief Ödön v. Horváth die teuflischen Machinationen der faschistischen »Erziehungsmethoden« durchschaut. Und die Aufsichtsbehörde steht mit ihrem Machtapparat dahinter und schüchtert alle ein. So auch den Schuldirektor, der die Auffassung des Lehrers teilt, sich aber keinen Schikanierungen aussetzen will: Er weiß es zu gut, daß dies ein feiger Kompromiß ist. »Junger Mann — sagt er ernst —, merken Sie sich eines: es gibt keinen Zwang. Ich könnte ja dem Zeitgeist widersprechen und mich von einem Bäckermeister einsperren lassen, ich könnte ja hier gehen, jawohl, ich will nicht! Denn ich möchte die Altersgrenze erreichen, um die volle Pension beziehen zu können.«[31] Hier sieht man Horváths Erkenntnis bestätigt: das Böse greift um sich, nicht als ob so viele schlechte Menschen wären, sondern weil die Guten nicht den Mut finden, sich ihm zu widersetzen. Auch die Klasse unterschreibt, einstimmig, eine Erklärung, daß sie bei einem solchen Lehrer nicht weiterlernen wollen, obwohl es Horváth fühlen läßt, daß dies ebenfalls erzwungen ist. So werden auch die sich regenden Gewissen eingeschüchtert, was eine große Gefahr bedeutet. Versäumt man nämlich, in scheinbar belanglosen Fragen seine Stimme zu erheben, wird man auch in lebenswichtigen Situationen für die Wahrheit nicht eintreten. So ergeht es selbst unserem Lehrer in dem Roman. Bis ihm dann am Ende das Gewissen keine Ruhe mehr läßt und er sich nicht mehr um seine

sichere, pensionsberechtigende Stellung kümmert, sondern sich zur Wahrheit bekennt. Da darf er erleben, daß ein solch mutiges Bekenntnis Wunder wirkt. Einige seiner Schüler, die ihn früher verleugnet hatten, kommen nun im Vertrauen zu ihm, sie können ihm ja ruhig alles sagen, auch daß sie einen Klub gegründet hatten und heimlich »alles Verbotene« lesen. Der Leitsatz des Klubs ist: »Für Wahrheit und Gerechtigkeit.« Die Jungen sind des Lügens müde und auch des blinden Gehorchens. »Ich mag nicht mehr marschieren — erklärt der eine Junge von ihnen — und das Herumkommandiertwerden kann ich auch nicht mehr ausstehen, da schreit dich ein jeder an, nur weil er zwei Jahre älter ist! Und dann die faden Ansprachen, immer dasselbe, lauter Blödsinn!«[32] So weckt Bekenntnis zur Wahrheit Vertrauen in den jungen Menschen, sie sehen ja, daß der Lehrer der einzige Erwachsene sei, »der die Wahrheit liebt«.[33] Der Mut zur Wahrheit hat eine heilbringende Ausstrahlung: sogar das verwahrloste, ganz heruntergekommene Mädchen begreift, daß der Lehrer hier ein Beispiel gegeben hat, aber auch im Lehrer geht etwas vor sich, seine Liebe gegen die Menschen verwandelt sich: »Liebe ich denn das Mädel? Ich weiß es nicht. Ich weiß nur, daß ich ihr helfen möchte. — Ich hatte viele Weiber, denn ich bin kein Heiliger, und die Weiber sind auch keine Heiligen. Aber nun liebe ich anders.«[34] So geht Wahrheitsliebe mit Opferbereitschaft einher.

Der Lehrer verliert zwar seine Stellung: er muß, um leben zu können, übers Meer, wird dort Neger unterrichten, die einmal mutig ausgesprochene Wahrheit ist aber nicht mehr aufzuhalten. Dieser Lichtstrahl in die Zukunft schließt den Roman ab. Er hat einen ergreifenden balladischen Gang. Er wäre an und für sich ein episches Werk, die lebhaften Dialoge geben ihm aber einen dramatischen Charakter, und das Ganze wird durch lyrisierende Poesie durchwoben. Eine Romanballade und zwar auch in den einzelnen Kapiteln, die selbständig als kleine lyrisch-dramatische Schöpfungen dastehen.

Auch in den Dramen Horváths kommt die Neigung zur Lyrisierung deutlich zum Ausdruck. Mit Recht schreibt Strelka: »Wenn es bei Brecht die episierende, lockere Bilderbogenfolge ist, welche eine atektonische und offene Form zur Folge hat, so sind es bei Horváth die für ihn so charakteristischen Neigungen zum anekdotischen Einzelgeschehen, zum symbolischen und zum lyrischen Stimmungszauber, der seine schneidendste und bitterste Menschendemaskierung begleitet.«[35]

Ganz balladenhaft wirken in seinem Roman *Jugend ohne Gott* die sich wiederholenden Stimmungsmotive, die wie Fäden durch die Dichtung ziehen. Und auch die Kürze der Sätze, die Knappheit der Aussage. Der französische Übersetzer des Romans, Armand Pierhal (die Übersetzung ist bereits 1939 erschienen) meint, darin einen eher romanischen Charakterzug seines Stils zu entdecken und schließt daraus: »Ödön v. Horváths Form ist dem lateinischen Genius viel näher als dem Germanischen. Und das ist auch kein Wunder, weil ja Ödön v. Horváth, wenn er auch in München erzogen wurde und sich

zum Ausdruckmittel das Deutsche angeeignet hatte, letzten Endes ein Ungar war, der am 9. Dezember 1901 geboren wurde.«[36] In den weiteren Ausführungen kennzeichnet Pierhal Horváths Stil wie folgt: »Horváth écrit par petits paragraphes qui ont rarement plus de trois lignes. Souvent, ils ne comptent que quelques mots. Mais ces mots ont une telle densité, sont le résultat d'un travail de dépouillement si efficace qu'on songe à ces dessins où, en quelques traits, les grands maîtres ont éternisé un visage, une attitude.«[37] Inwiefern diese auffallende Knappheit und Gedrängtheit des Ausdrucks — wie es Armand Pierhal wahrhaben will — der ungarischen Abkunft und Schulbildung Horváths zugeschrieben werden können, bedarf einer gründlichen stilistischen Untersuchung (sein Freund, Franz Theodor Csokor bei seinem Vortrag an der Universität Budapest — 1964 — befürwortete eine ähnliche Untersuchung: man sollte mal prüfen, ob in Horváths Stil seine ungarischen Jugendspracherlebnisse und Lektüren nicht nachgewirkt haben). Im Roman *Jugend ohne Gott* würde ich die erwähnte Erscheinung des äußerst gedrängten Stils vielmehr dem balladenhaften Gang des Werkes zuschreiben. Übrigens meint auch Armand Pierhal, diese sprachliche Form wäre auch dadurch bedingt, daß Horváth vor allem die Gewohnheit des Stückeschreibens hatte.

Im Roman erfüllt sich Horváths Wahlspruch in seiner Gänze: »Ich habe nur zwei Dinge, gegen die ich schreibe, das ist die Dummheit und die Lüge. Und zwei, wofür ich eintrete, das ist die Vernunft und die Aufrichtigkeit.«[38] Diesem Grundsatz bleibt Horváth sein Leben lang in allen seinen Werken treu.

Jugend ohne Gott ist der Gesinnung nach ausgesprochen pazifistisch. Im Zeltlager der Gymnasialschüler wird der Drill, die geistlose Abrichtung der Jugendlichen vor Augen gestellt. Auch Mädchen müssen diese Erziehung über sich ergehen lassen, obwohl ihre zärtere Natur sich dagegen sträubt. Fein beobachtet ist das Gespräch zweier Mädchen, das der Lehrer zufällig erlauscht. »Dort sitzen zwei Mädchen vom Schloß (wo die Mädchen untergebracht waren). Mit den Beinen, kurz und dick. Die eine hält einen Kamm in der Hand, die andere weint. »Was soll ich da im Wald herumlaufen? Schau, wie meine Beine geschwollen sind, ich möchte nicht mehr marschieren . . . Nein, ich will fort, Annie, fort! Nur nicht mehr im Schloß schlafen, das ist ja ein Zuchthaus! Ich möchte mich waschen und kämmen und bürsten!« — »Sei ruhig« — tröstet sie Annie und kämmt ihr liebevoll das fette Haar aus dem verweinten Gesicht. »Was sollen wir armen Mädchen tun? Auch die Lehrerin hat neulich heimlich geweint. Mama sagt immer, die Männer sind verrückt geworden und machen die Gesetze.«[39] Dieselbe Lehrerin, die heimlich weinte, heuchelt aber nach außen hin stramme Haltung; als sie des Lehrers forschenden Blick wahrnimmt, sagt sie ganz im Nazijargon: »Wir berücksichtigen weder Flitter noch Tand, wir legen mehr Wert auf das Leistungsprinzip, als auf das Darbietungsprinzip.«[40] Lüge und Heuchelei also, auf denen sich keine menschlich-gerechte Welt aufbauen läßt, die aber geeignet sind, die Menschen zu verhetzen. Deshalb

jene Demaskierung der Heuchelei, die durch Ödön v. Horváths Gesamtwerk bestrebt wird. In den Stunden der unmittelbaren Kriegsgefahr — 1938 — wirkten diese Worte besonders alarmierend, kein Wunder, daß Horváths Roman sofort in viele Sprachen übersetzt wurde.

Die Katastrophe konnte aber nicht vermieden werden, und im zweiten Roman: *Ein Kind unserer Zeit* gewinnt Horváths künstlerische Darstellung eine geradezu prophetische Tiefe. Man würde es nicht glauben, daß der Roman 1938 geschrieben wurde, also vor dem Niederrennen Polens, so gespenstisch genau wird diese Gewaltaktion vorausgesehen. Es ist wahr, daß die Besetzung von Österreich als Beispiel für das rücksichtslose Vorgehen gedient hatte, und das hat Ödön v. Horváth miterlebt. Der Held des Romans *Ein Kind unserer Zeit* meditiert in folgender Weise: »Es gibt ein Land, das werden wir uns holen. — Ein kleines Land, und wir sind zehnmal so groß, — drum immer nur frisch voran! Wer wagt, gewinnt — besonders mit einer erdrückenden Übermacht.«[41] Dieser mit beißender Ironie geschriebene Satz ist eine direkte Anspielung auf Österreich. Horváth sieht auch den Grund, weshalb kleinbürgerliche Elemente in der Armee die Lösung ihres Lebens zu finden glauben. Jahre lang waren sie der Arbeitslosigkeit ausgeliefert, nun fühlen sie sich eingereiht, versorgt. So ist es möglich, daß der Held des Romans ganz am Anfang sich mit den Worten vorstellt: »Ich bin Soldat. Und ich bin gerne Soldat.«[42] Er weiß noch nicht, welchen folgenschweren Satz er hier ausspricht und wie bitter er noch dieses sein Los verwünschen wird. Die lange Arbeitslosigkeit hat eben die Menschen mürbe gemacht, und nun freut es sie, ihr entkommen zu sein. »Ordnung muß sein! Wir lieben die Disziplin. Sie ist für uns ein Paradis nach all der Unsicherheit unserer arbeitslosen Jugend.«[43] Welch' schneidender, bitterer Hohn von dem Schriftsteller, der im vorhergehenden Band gezeigt hat, wohin diese grausame, in den Dienst des Bösen gestellte Disziplin die Jugend zu führen vermag. Nun müssen sie es aber an eigener Haut erfahren, die bitteren Erlebnisse können ihnen nicht mehr erspart bleiben. Jetzt sind sie noch verblendet, fanatisiert: »Für uns gibt es nur eine Ewigkeit: das Leben unseres Volkes. Und nur eine himmlische Pflicht: für das Leben unseres Volkes zu sterben. Alles andere ist überlebt.«[44]

Dann aber beim Einsatz, bei dem Angriff auf ein anderes Volk ohne Kriegserklärung, wobei kein Leben geschont wird und auch Frauen und Kinder getötet werden, erwacht allmählich der Zweifel in der Seele. Besonders der Entschluß des Hauptmanns erschüttert unseren Helden, das »Kind seiner Zeit« aufs tiefste: der Hauptmann macht etwas Unerhörtes, er geht freiwillig in den Tod, verläßt den Schützengraben und schreitet aufrecht den feindlichen Linien entgegen, nur um das grausame Vorgehen gegen den Feind nicht mehr mitmachen zu müssen. Unser Soldat will ihn retten und holt sich eine Armwunde dabei. So kommt er in das Hinterland und erkennt allmählich, was dieser Krieg für die Bevölkerung, für das Vaterland bedeutet. Es ist eben

Nacht geworden über Europa, eine kalte Winternacht ist hereingebrochen, da leuchtet kein Lichtstrahl mehr, und der Einzelmensch muß allmählich erkennen, wie tief die Menschheit gesunken ist. Wer könnte behaupten, er wäre ohne Schuld daran?

Ödön v. Horváth hat tiefes Mitleid mit der Generation, die im ersten Weltkrieg geboren, schon als Kind die Kälte der Umwelt erleben mußte. Kälte auch im physischen Sinne. Das erschütternde Los der Arbeitslosen wird im ersten Kapitel geschildert. Als Kindheitserinnerung spukt immer wieder die Kälte des ungeheizten Zimmers. Aber auch die Lieblosigkeit, die Kälte der umgebenden Welt wird immer eisiger um die Menschen dieser Zeit. Das ganze Buch, dieser zweite Teil des *Zeitalter der Fische* wirkt vielleicht noch balladenhafter als der erste: es ist die Ballade der allmählich erfrierenden menschlichen Seele in einer grausam kalten Zeit. Stefan Zweig nannte dieses Werk »das realistische Bild der Nachkriegsgeneration. Ein Roman, der den Stempel echter Dichtung trägt. Ein Meisterwerk.«[45] »Die Geschichte einer Seele ohne die wärmende Kraft der Liebe, die zuletzt an ihrer eigenen Kälte zugrunde geht« — heißt es auf dem inneren Einbandblatt der ersten Ausgabe des Werkes. Wortwörtlich geht der Held an der Kälte zugrunde. Müde von einer Nacht, in der er die grausame Ungerechtigkeit an einer Frau, die er kaum gekannt hatte, rächen wollte und den für schuldig gehaltenen Buchhalter in das Wasser stürzte, taumelt er ganz verwirrt vor sich hin, die Welt nicht mehr verstehend, er verirrt sich in dem Park, läßt sich dort auf einer Bank nieder, schläft ein, wird eingeschneit und erfriert. Balladenhaft ist wohl auch dieses Ende, das Ende des letzten Werkes von Horváth, einem Dichter der Zwischenkriegszeit, der die große Kälte, die Erstarrung der Menschheit, die Vereisung der wärmespendenden Liebe erlebt hatte und keinen Ausweg mehr aus der Wirrnis sah.

Schon das Drama *Don Juan kommt aus dem Krieg* endet mit dem Erfrieren des Helden am Grabe seiner ersten Geliebten, die er verlassen hatte und dann vergeblich in einer jeden Frau, der er nachher begegnete, nach ihr suchte. Aus dem Krieg heimgekehrt, treibt ihn dieses sehnsuchtsvolle Suchen umher, bis in den Friedhof, zum Grabe. Er hatte ja die Liebe verloren!

Dieses Erfrieren als Tod, das zweimal den Abschluß von Horváths Werken bildet, kann symbolisch gedeutet werden; die unmittelbare Vorzeit des zweiten Weltkrieges schien in der Tat den Glauben an die Menschenliebe erstarren zu lassen, und Ödön v. Horváth konnte kein Auftauen mehr erleben. Das Symbol der Kälte ist ein echtes Symbol, unauffällig und daher glaubhaft durchgeführt. Vielleicht gelingt es dem Dichter deshalb so gut, weil in seinen eigenen betrachtenden Augen ein unschmelzbarer Eissplitter des großen Weltwinters lebt. »Wenn kein Charakter mehr geduldet wird, sondern nur der Gehorsam, geht die Wahrheit, und die Lüge kommt. Die Lüge, die Mutter aller Sünden.«[46]

Die zwei Romane, die Horváths Lebenswerk infolge seines unerwarteten, jähen Dahingehens abgeschlossen haben, sind balladenhafte Meisterwerke. Es mag wohl merkwürdig dünken, daß dieser vor allem und fast ausschließlich nur Theaterdichter hier zum Romanschreiben griff. Einerseits kann das vielleicht damit erklärt werden, daß seine Bühnenstücke zu dieser Zeit nur mehr in wenigen Theatern (so z. B. noch im Zürcher Schauspielhaus) aufgeführt werden konnten, andererseits aber erforderte das Thema mehr eine dichterische Prosaform, und Ödön v. Horváth ist es gelungen, die oben kurz geschilderten sonderbaren, sehr poetischen Romanballaden zu schaffen. In ihrer Stimmung und Hauptthematik (die Frage der Schuld) sind sie eine unmittelbare Fortsetzung der Dramen: *Don Juan kommt aus dem Krieg*, *Der jüngste Tag* gehören in die nach Strelkas Aufteilung dritte Periode seines dichterischen Schaffens. »Auch in Horváths Schaffen lassen sich drei Phasen unterscheiden: die erste gilt wirtschaftlichen, politischen und kämpferischen Motiven und reicht von der ‚Revolte auf Côte 3018' bis zur ‚Italienischen Nacht'. Die zweite beginnt mit den ‚Geschichten aus dem Wiener Wald' und der Wendung zum Allgemeinmenschlichen und reicht bis ‚Hin und Her'; die dritte wird dadurch gekennzeichnet, daß sich seine Stücke einem Irrealen, Mythischen, überkonfessionell Religiösen zu öffnen beginnen und wird mit ‚Don Juan kommt aus dem Krieg' eingeleitet.«[47]

Damit haben wir die zwei balladanhaften Romane in das Gesamtschaffen Horváths eingereiht, es soll aber betont werden, daß in ihnen vor allem die Fragen der menschlichen Schuld und Verantwortung, die des Gewissens und der Lieblosigkeit die Hauptmotive bilden. Dadurch werden sie zu einem getreuen Ausdruck jener düsteren Jahre unmittelbar vor dem zweiten Weltkrieg, die einer Menschheitsdämmerung gleichkommen. Horváth versteht es, diese in ihrer apokalyptischen Tiefe darzustellen, was seinem Werke Größe und symbolische Bedeutung verleiht.

ANMERKUNGEN

[1] Strelka, J., *Brecht—Horvath—Dürrenmatt, Wege und Abwege des modernen Dramas*, Forum Verlag Wien—Hannover—Berlin 1962, S. 81.

[2] Emrich, W., *Geist und Widergeist, Wahrheit und Lüge in der Literatur*. Studien. Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1965, III. 5.: *Die Dummheit oder das Gefühl der Unendlichkeit: Ödön von Horvaths Kritik*, S. 185—194. Als Vortrag gehalten bei der Eröffnung der Ödön-von-Horvath-Ausstellung in der Akademie der Künste anläßlich des 25. Todesjahres von Ödön von Horvath. Die zitierte Stelle auf S. 185.

[3] *Nachruf auf eine Epoche. Karl Kraus und der erste Weltkrieg von Ernst Stein. Die Zeit*, II. 2. 1966. Nr. 7. S. 17.

[4] *Figaro läßt sich scheiden*. S. 257. In: *Ödön von Horvath, Stücke*. Herausgegeben von Traugott Krischke. Mit einem Nachwort von Ulrich Becher. Rowohlt Paperback, 1961.

[5] Ödön von Horváth, *Zeitalter der Fische*. Zwei Romane, Kinder Taschenbücher 1965, S. 17.

[6] Vorwort zu dem Roman: *Der ewige Spießer*. Propyläen Verlag, Berlin 1930. Die nachstehenden Seitenzahlen beziehen sich auf diese Ausgabe des Romans.

[7] S. 33.
[8] ebenda.
[9] S. 34.
[10] S. 35.
[11] ebenda.
[12] S. 37.
[13] S. 33.
[14] S. 77.
[15] S. 75.
[16] S. 58.
[17] S. 60.
[18] S. 86.
[19] S. 108.
[20] Abschied von Ödön von Horvath. Gesprochen an seinem Grabe Paris, 7. Juni 1938 von Carl Zuckmayer. Abgedruckt in *Zeitalter der Fische* Kindler Taschenbücher 183—186. Die zitierte Stelle auf S. 184.
[21] *Ein Kind unserer Zeit* mit einem Vorwort von Franz Werfel, a. a. O. S. 162.
[22] a. a. O. S. 8.
[23] *Stücke*, S. 298.
[24] *Zeitalter der Fische*, S. 32.
[25] *Stücke*, S. 102.
[26] *Zeitalter der Fische*, S. 6.
[27] ebenda.
[28] S. 9.
[29] ebenda.
[30] S. 10.
[31] S. 11.
[32] S. 75.
[33] S. 76.
[34] S. 80.
[35] Strelka, S. 94.
[36] Ödön de Horvath, *Jeunesse sans Dieu*. Introduction et traduction par Armand Pierhal, Librairie Plon. Préface I. (deutsche Übersetzung von mir).
[37] ebenda.
[38] *Stücke*, S. 8.
[39] *Zeitalter der Fische*, S. 27.
[40] S. 24.
[41] S. 121.
[42] S. 105.
[43] S. 107.
[44] S. 112.
[45] Zitiert auf dem Einbandblatt der ersten Ausgabe.
[46] *Zeitalter der Fische*, S. 72.
[47] Strelka, S. 75—76.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 111—127 (1968)

Angus Wilson's Fiction and its Relation to the English Tradition

by

ANNA KATONA
(Debrecen)

"The work of any poet exists by reason of its connection with past work, both in continuation and in divergence, and what we call his originality is simply his special relation to tradition."[1] Lionel Trilling's statement points to the root of the present critical concern with relating 20th century English fiction to the novel of the 18th and 19th centuries. Stephen Spender's exciting study about *The Struggle of the Modern* must be assessed as one of the most thorough examinations of the nature of 20th century art in its relation to tradition. Spender's fine distinction between what he terms "modern" and "contemporary" seems to have caught the imagination of various critics who immediately started to analyze the art of some living writers in Spenderian terms. C. B. Cox and A. R. Jones argue strongly for Angus Wilson's "desire to break free from the limiting conventions of the English fashions of the 1950s" in *The Old Men at the Zoo*,[2] which would place him with the moderns rather than with the contemporaries. Yet the same critics would hardly make such a claim for the novelist's latest work, *Late Call*. Contradictory trends in Wilson's art make it worthwhile to make an attempt at isolating the modern and the contemporary features in his fiction.

I

Modern or Contemporary?

Angus Wilson certainly depicts what Spender calls the modern industrial predicament. The sinister tone prevailing in most of his works seems to suggest the view that he rejects this modern world which appears in his fiction as a Waste Land of sterility and morbidity, a dead country. It is above all the atmosphere of death which strikes the attentive reader in all his novels. The feeling is intensified by a careful and consistent use of imagery running through all his novels from *Hemlock and After* to *Late Call*. In the first novel all main characters in one way or the other seem to have dead existences

related with death, though apparently alive. Bloomsbury is described "lying embalmed in its Sunday death" and "this image of trickling crawling death satisfied Bernard" (p. 67)[3] who himself spoke "in a dead voice" after his meeting at Leicester Square with the homosexual young man characterized by "the deadness of his wooden features" (p. 107). Hubert Rose's room resembles "the deathly hygiene of an operating theatre" (p. 204). Bernard's daughter had a "deadening smart career" (p. 50) while both Bernard and his wife "seemed like ghosts" (p. 216).

In *Anglo-Saxon Attitudes* the tomb of Bishop Eorpward is the symbol of dead existences, the failure and ruin that fill the pages of this novel about the English middle class. The most telling realization of the dead world of English intellectuals is Marie Hélène's party where "everybody was superbly flat and dead", where the participants "never betrayed themselves into saying anything that would possibly mar the tedious triviality with which they clothed serious subjects or the deadly heaviness with which they discussed the trivial" (pp. 288—9). Family scandals left undisturbed "the dead bourgeois elegance of Marie Hélène's party" (p. 301). Her "tall unbending figure suggested the funereal, shuttered cool of a meridional house" (p. 64) and "Mrs Jevington, large and blonde but dead and elegant" (p. 296) so well matched her as an English counterpart. Such is the background of Gerald Middleton's life whose "house in Montpellier Square was as noiseless as a tomb" (p. 11). The cold associated with death permeated also the hall of his wife, Inge. She appeared a "Norse Goddess" and the children gathered for the Christmas celebration "were shivering" in spite of the central heating (p. 83). Gerald's lover, Dollie lives in a "mahogany wasteland" (p. 104). His old acquaintance, Lilian Portway carefully preserved her photographs of past life which "petrified her world of living ghosts into the mummified dead of the tomb" (p. 73). Tomb and death stand for the failure in public and private life of all the main characters.

The death imagery serves to describe the life of the lame ducks in *The Middle Age of Mrs Eliot*. Lady Pirie's home was reminiscant of a "decaying genteel jail" (p. 22). Jill appears with her "frozen smile of death" (p. 28) while Poll's life "was a sort of animated death" (p. 222). Mrs Eliot herself received in her home a "sort of dead crowd" like Marie Hélène. Her husband, Bill "was bored and stifled in it". He gave up criminal law in order to meet Meg's desires and in consequence his "life had gone dead" (p. 130). In *The Old Men at the Zoo* the "themes of our deadened soul and our lost countryside" (p. 120) are very much in the picture throughout the novel, in which the high points are events where "neither the *Titanic* nor Lear . . . seem sufficient for the occasion" (p. 263). The whole novel is a first class "evocation of a modern strangled, frustrated existence . . . of dismal, hopeless claustrophobia" (p. 118) to use the novelist's own expression. It is the "modern world of electronic engineers and fabric designers" as he puts it in *Late Call*, (p. 69)

a world in which people become "dwellers in cities and worshippers of machines" in T. S. Eliot's words. It is a world in which "we've all gone dead now. But surely that's bound to be so when we let machines do everything for us" (p. 108). Bread is not home-made anymore and the kitchen looks like a "ghastly white cemetery" (p. 184) where the machines stam "in line against the green wall like so many marble tombstones" (p. 84). People go dead with machines doing all the job and lose contact with each other. "The dead-pan faces of the girls serving" in the self-service shop (pp. 136—7) symbolize the way of life of the modern industrial town where people are running about like so many "bustling busy bodies", yet "it's an awful difficult thing with some of us to tell whether we're alive or no" (p. 192).

This dead land is also one of sterility. Sterility appears in *Anglo-Saxon Attitudes* in contrary to the pagan wooden fertility figure which turns out to be a fake. Sterility takes different forms; childlessness with Mrs Eliot, old age with Bernard, Gerald, the old men at the Zoo and Sylvia. Their prolongued senility suggests a slow descent to the tomb. They are all sixty year old failures. But the most outspoken expression of sterility is homosexuality that enters all his novels as a characteristic component of the modern predicament. The homosexual becomes a hero in so far as his perverse habits make him different from the grey crowd of normal dead people. His loneliness is more marked than that of his fellow-mortals and his sharpened sensitiveness turns him into that kind of individual who according to Spender "is fully aware of having values separate from those in which he lives".[4] He considers it wiser to be abnormal and thus different than to conform to dead values. Bernard Sand, John Middleton, David Parker, Ray Carter are a whole gallery of homosexuals most of whom in their noble and admirable moral concern are deliberately and unmistakably opposed to the "mating mice" (p. 156) portrayed in *Hemlock and After*. David's and Gordon's relationship is intended to illustrate man's condition in the modern world. "They had each, always, held the other's personality as so separate a thing, so inviolable, so supremely more than any communication could hope even to glimpse" — as they were convinced that "loneliness was the condition of man" (Mrs. Eliot p. 166).

There is no homosexual in *The Old Men at the Zoo* but instead we have the sexual perversity of Harriet Leacock. Her relationship to her dog leads over to the problem of morbidity. Literary interest in perversity and morbidity has a long past. Some critics consider the "exploration of the area of human experience on the fringes of consciousness" as one resulting in a more profound view of the human predicament.[5] Others like John Mander refute to accept its usefulness on the ground that "a neurotic being essentially an individual who rejects the common world of values of his class or period or locality — his judgments will tell us little about society".[6] The excessive concern with the

neurotic can be ascribed to the interest in the lonely and sensitive hero whose ambition is to mark himself off from the values of the world he lives in. This may be considered as the reaction of the individual against a world in which the average people, the man of the street gains more and more power and influence. Already about a century ago John Stuart Mill quite outspokenly claimed a special freedom for "exceptional individuals" to "be encouraged in acting differently from the mass . . . Precisely because the tyranny of opinion is such as to make eccentricity a reproach, it is desirable that people should be eccentric".[7] Excessive interest in personal feelings leads to morbidity and insanity. This, however, appears to be a viable means of rejecting the modern world. Anxiety and nervous breakdown bring Angus Wilson's heroes to a degree of hypersensitiveness when they stand quite apart from others, lonely and desperate.

Bernard Sand lives in "eminence's desert". If his first novel was entitled "Nightmare's Image" (p. 11) Angus Wilson evokes himself pictures of nightmare in describing Ella's "neurotic misery" (p. 11) and Bernard's own breakdown. Depression is the keynote of Gerald Middleton's life caused by "the two forbidden subjects of his thoughts" (Anglo p. 15), Dollie, i.e. his failure in love, and Melpham, i.e. his failure as a historian. Meg Eliot experienced all the terrors of a neurotic state. "Nightmares beset her drugged sleep. She woke to the reality of her dark, stuffy safety" (Mrs. Eliot p. 175). But the atmosphere of terror is all-embracing — not even balanced, self-disciplined David manages to escape it fully. Gordon's death causes him to rail "against the childish conceit that led him to suppose his own will and reason to be meaningful in the logic of nightmare" (p. 196). Bob Falcon in *The Old Men at the Zoo*, Harold in *Late Call* suffer a nervous breakdown and Sylvia lives for a long time in the borderland of evasion into books, tele and walks.

As Trilling made it clear, preoccupation with the perverse leads to a fascination with the horrible[8] that is to a fascination with violence. Violence seems to be a striking factor in the modern world which witnessed the barbaries of Ausschwitz, Belsen and Buchenwald. Consequently, in the post-Hitler world, as Trilling has it "the façade is down; society's resistance to the discovery of depravity has ceased".[9] There is a return to Gothic horror and Jacobean excess[10] in literature. Angus Wilson's fiction also abounds with cases of violence. It constitutes a constant element in his art and takes various forms. In *Hemlock and After* it appears in "the massacre of innocence" (p. 133) relating to Eric, Bernard's young man, and to the kid Elsie whom Mrs Curly prepares to deliver to Humbert Rose. At the opening ceremony of Vardon Hall violence takes a more particularized form and grows into a symbol of the condition in the modern world. "Chaotic inadequacy, disorder, exhaustion and disappointment", "a general sense of strain, emotional conflict and hostility" mingled with "news of one of those periodic worsenings of the world

situation" and resulted in "the little patterns of hostility, of violence and of cruelty (taking) shape in rows and scenes" (pp. 146—8).

Violence enters *Anglo-Saxon Attitudes* as the concentration-camp horror (p. 80) shared by Mrs Houdet and Lilian Portway, and also in the wild car drive in which Larrie gets killed and John Middleton loses his leg. Concentration-camp vocabulary serves to express Meg Eliot's feelings of depression and anguish when her relationship with Jill is breaking down. During the quarrel in the kitchen "she had a moment of vision of them both fighting one another to get out of a gas chamber" (Mrs Eliot p. 257). Both Miss Gore and Elsa in the same novel are victims of the Hitler-world. Hitler's destructive influence was not restricted to those in the concentration camps. He succeeded to mutilate the life of those who thought they had escaped him. "I think the worse thing that Hitler did to me was to make me able only to live in other people's lives" (p. 315). This is Elsa's lament over her loss of identity. The turning point of the whole novel of *The Middle Age of Mrs Eliot* is the death through violence of Bill, Meg's husband in the Far East. In *Late Call* violence takes a subdued tone as the tone of the whole novel is restrained. Even here the argument over Goodchild's Medows ends in shouting and uproar, as the young usher takes Harold's arm and Sylvia fears that her son will hit the man (p. 184).

The Old Men at the Zoo certainly indicates the culmination in his fiction of the concern with violence. It begins with the old giraffe killing its young keeper and continues in the terrible war scenes of blood, massacre and horror when Simon Carter's anxieties that "one day, after all, the real wolf would come" (p. 64) materialize in the most terrifying way bringing about complete disaster. Violence suggests man's animal nature. Loomis says about Zola that he "has much to say of the Bête Humaine, and undoubtedly does stress in us the ape and tiger strains. But will anyone deny that the strains are there?"[11] Definitely not after the atrocities of the gas-chamber and the horror of the H-bomb hanging over humanity. Angus Wilson shares the terror expressed by Peter Hall in an interview "how uncivilized civilized man can be".[12] This explains his almost obsessive concern with the beast image of man suggested by a consistently carried out animal imagery throughout his fiction.

In *Hemlock and After* the "massacre of innocence" is emphasized by presenting Eric and Elsie as rabbits (p. 202), Mrs Curly as "a huge and obscene parrot" (p. 114). She met Hubert Rose to prepare "the massacre" at an inn called "The Lamb" (p. 135). Rose himself "flayed his victim" and always showed that he had sharp claws (p. 133). Bernard's and Ella's equal solitude is brought home to the reader through images from animal life. "They might have been two different species, brooding, prowling in the narrow limits of their private hells, each as little concerned with the other's trapped existence as a restless, pacing leopard with a she-bear sunk in torpor in a nearby cage" (p. 187).

The world is a scene of constant violence. In *Anglo-Saxon Attitudes* we are reminded that: "There's a war on in our world" (p. 54). The civil servant quite understandably is called Pelican. The whole *l'affaire* Pelican serves as an exquisite subject for quarrel to the Middleton brothers. "To John and Robert it seemed one of the most potentially succulent of all the many bones over which they had snarked and shapped since boyhood" (p. 107). Man is either a "trapped animal" like Mrs Eliot (p. 258) or that savage beast flaying its victim and then snapping over the bones.

Sylvia in *Late Call* belongs to the trapped ones "curled up with a book or in the front of the tele like a dormouse in a cage" (p. 183) and so does her old acquaintance Miss Priest, who longs "to creep away somewhere to lick (her) wounds" (p. 211). The resemblance to the animal world is emphasized by Harold when he considers the supper washing up in teams as "a necessary concession to human gregariousness" (p. 98) or when he describes himself as "a monster of obstinacy and insensivity . . . That's the nature of the beast" (p. 76). And if Arthur asks: "What does Harold think we are. Ruddy monkeys in the jungle?" (p. 89), in *The Old Men in the Zoo* Angus Wilson makes it plain that we can be worse. In this nightmare story of a possible war between England and Europe and the following anarchy the nature of the beast in man is suggested by two sorts of images. On the one hand all people resemble beasts, mostly wild or disgusting animals. Leacock is "like a proboscis monkey" (p. 40), Bob Falcon on "old puma" (p. 249), Englander "an obscene old parrot" (p. 348), Blanchard White "an expectant alligator" (p. 317), Godmanchester "a frightened savage horse" (p. 81), Strawson "an astonished toad" (p. 72). The family gathering of the Filson relatives is compared to "some great poultry market" and theirs was "the terror of the ostriches whose heads have been rudely pulled out of the sand" (p. 106). On the other hand, the similarity between man and beast is stressed with horror in the opening scene of the young keeper's death when Simon realizes that "they were human cries, yet the noise was further from what is usually meant by a human scream than many animal or bird calls" (p. 11). The same likeness is ironically pointed out in the description of the deafening noise made by "the combined shrieks of the birds and of the two parties of schoolchildren" (p. 57). When it comes to the real test, man proves to surpass the animal world in cruelty. Such a possibility is foreshadowed when comparing Harriet Leacock and her dog. "But this was a very fine specimen of its tribe. The young woman who followed it was not a fine specimen of her tribe" (p. 126). At the time of war the human tribe far outdistanced the violence of the beast. In the beginning of the novel the old sick giraffe killed its young unexperienced keeper, in the course of war events and the anarchy after the war man commits much greater atrocities. Simon Carter is terrified by the hunger demonstration bearing banners "Man not Beast" and demanding that the animals of the Zoo be turned into human food. Yet

at the end Simon himself is compelled by hunger to destroy "the happy family play" of the badgers (p. 307), the very animals whose life he delighted in observing as a naturalist. Man's cruelty culminates in Blanchard White's proposal for a revival of "Mediterranean brutality" (p. 317) for the "putting of political prisoners against wild beasts as a public spectacle" (p. 347).

Such a terrifying picture of the modern world and of human nature would really suggest that Angus Wilson is a modern in the pessimistic sense Spender attributes to the word, that he is one who shares in "the awareness of the whole modern industrial predicament as a universal greyness and doom".[13] Yet on this point some very important reservations are to be made, which, if carefully examined, bring out the contemporary features in Angus Wilson's art. He does not refute the modern predicament as a whole, he is in a way committed like the contemporary and like the contemporary in Spender's terminology belongs to the modern world.[14] His commitment is to values of order, duty and loyalty. Even at the end of this nightmare story of *The Old Men at the Zoo* "stability of a kind" comes to be restored (p. 348). As C. B. Cox puts it "Wilson courageously fights against his own despair and tries to rebuild the broken fragments of optimistic humanism".[15] Humanistic ideals, however, can only come true if both the nature of man and the social circumstances of the particular place and time where and when he spends his life are taken into consideration. Pamela Hansford Johnson's description of the novel of sensibility does not suit Wilson's approach to human nature. The inner sensibility of Mrs Dalloway and Mr Bloom contains the whole modern predicament. "What shrivelled away in the work was any contact between man and society."[16] The same does not hold good for Wilson's world, where according to Mander "everything is fixed with care and precision in its particular time and place".[17] Indeed, we are made aware of the books his people read, the kind of people they meet, the tele programmes they are fond of, the shops they prefer. They speak in the terminology of the angry decade. Mark declares in *Late Call:* "Anyway, if I'm a natural for Jimmy Porter, I'm not going to be cast for *Room at the Top* as well, you know" (p. 156). The interest in outer or inner reality is considered by Spender as one of the features which help to distinguish between the contemporary and the modern. In Wilson's fiction we witness a desperate attempt at building up a synthesis, to probe into the depth of human nature against a very clearly drawn social background. In consequence, though the nature of the human soul remains Wilson's main concern, his fiction does not belong to the novels of sensibility.

Wilson sets out to depict the conflict within the individual, the struggle between good and evil within the human soul. He is deeply disturbed by the affinities between compassion and sadism. Bernard Sand, a humanist "had been ready to join the hounds in the kill then (when the young homosexual

was arrested). It was only when he had turned to the detective that his sadistic excitement had faded, . . . in the detective's attitude of somewhat officious but routine duty there was no response to his own hunter's thrill" (H. p. 109). He again touches on this dilemma in *Anglo-Saxon Attitudes*. He describes the divided nature of Frank Rammage's charity. "It was the hopelessness, the endless hopelessness of the lives with which he had surrounded himself, that awoke his compassion" (p. 51). In *The Old Men at the Zoo* the tall story of the killing of the young keeper is told by the old Sadist, Rackham (p. 16). Wilson feels very strongly about the ambivalence involved in the problem. In a review of Sade's *Justine* he makes the following statement: "More profound, I think, is his fierce attack upon the nascent eighteenth-century-humanitarianism. He saw that it sprang from the cult of sensibility and that to weep excessively at someone else's pain was very close to enjoying the spectacle."[18] Wilson refuses to judge his characters and discourages us from being severe on human frailties. With our modern psychological knowledge both the hero and the villain disappeared.[19] In Wilson's fiction the human mind appears as, to use Trilling's expression, "a divisible thing, one part of which can contemplate and mock the other".[20] One of the finest examples of such an attitude is Bernard Sand. At the opening of the novel he seems at the top of his glory. He is a successful novelist, his cherished plan for Vardon Hall, a centre for young artists has been accepted by the government. Then his accidental presence at the arrest of a young man at Leicester Square makes him aware of evil, of hidden impulses in himself, of a secret and sudden joy at the other man's suffering. This strange experience upsets his balance. He sees with frightening consciousness the abysses of his own soul and is driven to utter despair about human motives. He has a horrifying vision of the subtle difference between intention and action. "Motives were so difficult, so double, so much hypocrisy might spring from guilt, so much benevolence from fear to use power, so much kindness overlay cruelty" (H. p. 153). There is also the possibility "that one's most heroic self-sacrifice — and the conviction if it comes is a horrible one — may only be a comfortable evasion of duty" (p. 154). Yet when Bernard admits his failure "I feared to be cruel, or rather I feared to be responsible" (p. 215), he in a way conforms to Wilson's view of man's indebtedness to others, to his social responsibility and duty. Man's moral depravity does not absolve him from action according to Wilson. Though Bernard is bent on concentrated self-analysis, he is pushed by events into action when he sees Hubert Rose about Elsie. After Bernard's sceptical opening speech we are reminded: "But one can't help thinking that the ringing, if strident tones of an Arnold or a William Morris crying 'This place will be what I make it', would have encouraged the wretched young scribblers more" (p. 150). It is such instances that convince the reader of not having a simple novel of sensibility in his hands.

In *Anglo-Saxon Attitudes* we are clearly shown that there are two possible approaches to the same problem, a psychological and a social one and for a rightful solution the two must be brought into harmony. Gerald Middleton, with his "troubled conscience" (p. 230), and his dilemma over the Melpham-business, consults his daughter and Elvira Portway. Kay views it as a question of "intellectual honesty" (p. 227), i.e. a duty to society to reveal that the wooden fertility figure was deliberately put in the tomb of Bishop Eorpward while the excavations were going on. Elvira, on the other hand, in her Freudian approach "disregarded the historical fact" and "she saw Melpham simply as a symbol of a conflict inside him that needed to be resolved" (p. 229). As a matter of fact Gerald's inner conflict was not to be sorted out without doing justice to intellectual honesty.

In *The Middle Age of Mrs Eliot* Angus Wilson does not allow himself to censure David Parker for his contemplative way of life, for his withdrawal from human involvement. His knowledge about human nature makes him cautious, and he has much to say for limited freedom and limited action. Yet the novelist's sympathies are with Meg Eliot who cannot accept her brother's view. David "cut off from the world" wants to "live a life that, by not harming, helps the world". The real answer to the human dilemma is Meg's for whom the only way to feel of use is "to be with people" (p. 346).

In that most desperate examination of the Bête Humaine, in *The Old Men at the Zoo* Simon Carter is a kind of disabled person. His amoebal dysentery makes it impossible for him to continue his research in Africa. He shares in Bernard's doubt of motives. "How could I be sure that my doubt was not simply a product of my general mistrust of the declaredly important?" (p. 143) — he asks. Despite his degradation to the point of killing the badgers for food he succeeds in reestablishing himself. This is because of his loyalty to a human institution, and his sense of order and because his insight into the horrors of debased humanity, his own errings and sufferings taught him not withdrawal but "to be more engaged both with other people and with animals" (p. 351).

If in *Late Call* Sylvia wanders on the fringes of complete isolation, if Harold faces breakdown in consequence of losing his wife, if he fails both with his children and his cherished schemes for the New Town, they are both restored to the human community. The picture of human depravity in Angus Wilson's fiction is devastating, it can easily be described as the modern predicament. And yet something of George Eliot's meliorism seems to prevail in Wilson's world. The way leads through tragic ordeal, suffering and despair to a kind of purification. That is why David thought about Meg: "sorrow, defeat, an acute sense of personal loss — personal experience, in short, of man's universal tragic predicament — have given her a new grace . . . she had known, as he had, absolute despair and had not allowed it to turn to hatred" (Mrs Eliot pp. 318—9). Nor does Wilson. And so respectable or even noble action

is never entirely lacking. There is a desperate intention on the side of the novelist to prove the validity of hope. Individual life is always tragic. Bernard Sand dies of broken heart, Gerald Middleton fails in regaining the love of his children, Meg Eliot's husband is killed and she remains alone, Simon Carter loses the respect and love of his wife, Sylvia finds her identity only in loneliness, yet there always remains hope for the community. Bernard's work survives his death. Gerald is reborn as a historian. Meg finds a useful job. Simon gains confidence in public life, Sylvia desires to settle down near the Town Centre.

There is no ultimate pessimism in Wilson's world, not even in *The Old Men at the Zoo*. He is certainly disenchanted and deeply so, with human nature; he sees no escape from individual tragedy, and yet he does not give up hope for mankind.[20] Individual tragedy counts for little in the big social comedy going on uninterrupted. This belief is echoed in a naive song in *Late Call*.

> You won't be here
> I shan't be here
> When the hundred years are done,
> But somebody else will be right in the cart,
> And the world will still go on. (p. 47.)

II

The Social Character of Wilson's Fiction

Another approach to the problem of tradition in the novel is that made by David Daiches. According to him the 20th century English novel has disappeared. Angus Wilson's novels are by no means social in the sense Daiches applies the term to 18th and 19th century fiction. They are not about "love and marriage, quarrel and reconciliation, gain or loss of money or of social status".[21] His novels never have happy endings but end rather like the experimental novel "with a man going away on his own having extricated himself from a dominating situation, and found himself in doing so".[22] Ella Sand comes out of her neurotic isolation. Gerald Middleton reasserts himself as a historian. Meg finishes by overcoming her despair. Simon emerges confident from terrible depths of depravity. Sylvia survives her emotional crisis. All these people go on on their own, they remain lonely, but rich in experience and consciousness. What distinguishes Wilson's fiction from the typical 20th century novel and at the same time endows his fiction a very explicit social character is the author's concern with people at work. Such an interest appeared for the first time in the history of the English novel in George Eliot's *oeuvre*. Lydgate is the first English hero presented through his job. While people in

20th century novels which according to Spender can be termed modern, and are not "public instruments", seem to be continually on holiday, people in Wilson's novel are characterized by their particular job. Public and private life are closely related to each other. This explains the social character of the Wilson world. The change in what makes a novel a public instrument comes from changes in the social structure and in human attitude. At present, as Jerome Thale has it "our sense of identity comes most strongly from our job".[23] That is why Bill, Meg's husband who gave up criminal law, seems to J. B. Cox "a man who had lost his individuality".[24] In fact identity is strictly personal but as no job is a purely private affair, it is also very definetely public and social.

Hemlock and After comes very near to being a novel of sensibility, one about Bernard's troubled conscience, about a mind confused by the nature of evil. Yet Bernard is a public figure. "He seemed . . . to be the country's own ambassador to the great world outside, . . . a barrier between a tranquil, age-old countryside and the muddy flood of modern life outside. He was almost a symbol of the commuting trains" (p. 153). His wife, in breaking out of her neurotic nightmare, accomplishes a service to society in helping to bring Mrs Curvy to a well-deserved trial. Her son praises her to be "a public-spirited citizen" (p. 234).

Anglo-Saxon Attitudes, this many charactered, broad social comedy in which Wilson comes nearest to Victorian fiction, is very much a novel about professions. The overwhelming question is what it means to be a historian in 20th century England. What does it mean to be a historian, to tell the truth as "the study of history must be . . . an act of faith in civilization" (p. 34), when beliefs are lost, when historical studies are carried on by unheroic people, "pocket prophets" (p. 34). Gerald appears a kind of Prufrock, unheroic, disabled by a sprained ankle at the most important moment of the excavation, unsure of himself, lacking courage. He was "never prepared to face the truth in life, either in his family or his profession" (p. 42). His silence over the Melpham fraud is motivated by his love to Dollie. The man responsible for the fraud was Dollie's husband. This silence, however, leads to his "professional death" (p. 98), the consequence of his unheroic attitude. Failure in accomplishing public duties leads to isolation. "It seemed to him (Gerald) that his whole life had grown pale and futile because it was rooted in evasion" (98).

This is where the heroine of the third novel succeeds. Meg Eliot was taught a cruel lesson in her ordeal of disappointment. She learnt that a person's identity comes from her job. And so she decided to be "an employed person in a largely employed world . . . to get proper qualifications for a decently paid, reliable job" (p. 139). The outside world makes heavy claims on the individual's life, and Meg has to learn that she has not only "her own moral struggle to fight" (p. 154) but "should be more involved here in England"

(p. 269). It is this conception, such a vision of life that accounts for Wilson's novels being public instruments. He views man's identity is a public concern.

The most striking example of modern tortures for a man dedicated to his job is the case of Simon Carter in *The Old Men at the Zoo*. A talented naturalist, but unqualified, disabled for tropical research, dedicated to public service he serves as the Administrator of the London Zoo. "Pleasure and duty tear him apart" (p. 241). Many times he longs to be with his wife "when he is bound to his office desk" (p. 10). He has difficulties even in peace time. Martha does not like him being an underpaid civil servant, she prefers to imagine him as the best naturalist on television. Simon on his part is determined to be what he calls a respectable man, not a popular entertainer (p. 99). At a time it seems that his dream may come true. Leacock's scheme for the Zoo would permit him to indulgence in the pleasures of a naturalist free from conscience because at the same time he would give to the Society "his cursed administrative skill". "Then Martha could see me (so he thinks) what she knew I wanted to do and I could know myself to be doing my duty" (p. 157). Yet Leacock's dreams turn into a nightmare. It is followed by Bob's nightmarish Victorian Zoo-dream, war, anarchy, fascism. Wilson's irony reduces Simon's tragic dilemma into a Prufrock-like ridiculous question when under Englander's directorship fascist elements take over the Zoo and Martha abandons him losing all respect for him. Then Carter asks himself: "Should I try to get back to Englander or demand my rights of Martha" (p. 345). At the end, however, we find Carter confident, "enjoying acting as Director" (p. 348), aspiring to become the new Director and hoping to improve his relationship with her wife.

Harold in *Late Call* is another public figure, a headmaster who is very much involved in the life of the New Town. He is dedicated to the new way of life which in his hope will replace "Jimmy Porter's old-fashioned, industrialized, un-neighbourly jungle-world Midland town" (p. 129). The social character of the Wilson novel is maintained also by the detailed references relating to class and position in all his novels. Yet we must keep in mind that his *oeuvre* is not to be ranged with that of C. P. Snow. Wilson's novels are much more complex raising affinities with the novel of sensibility.

Besides the social character his fiction shows another face as well. Vardon Hall in *Hemlock and After* and Andresdaswood in *The Middle Age of Mrs Eliot* are small escapist communities. Here the novelist seems to conform to the principles of the experimental novel by removing the character from society and "exploring the truth about him in an isolation either real or symbolic".[26] In his other novels Wilson does not repeat this device of the "little society", perhaps because none of the escapist communities was able to avoid affecting the outside world or being affected by it. The purely psychological approach had to be abandoned by necessity. When faced with his sister's troubles after

the death of her husband and the loss of her property, David Parker is forced to step out of his isolation. He is perplexed to find that "society demanded a continuity of real decisions and of meaningful statements at such times". All this "seemed to him — contrary to psychological truth" (p. 136). Yet Wilson is clear about it that life offers only two alternatives, either to opt out or what Meg decides to do "to take a plunge" (p. 137). If literature is to be meaningful, if it is to preserve its moral role it has to face real situations. Such a concern leads us to the last item of our examinations.

III

Angus Wilson and the Great Tradition

F. R. Leavis's Great Tradition embraces novelists with a very outspoken moral consciousness. "Far from having anything of Flaubert's disgust or disdain or boredom they are all distinguished by a vital capacity for experience, a kind of reverent openness before life and a marked moral intensity."[26] When interviewed by a radio reporter Wilson made the following statement: "From my own point of view I am unable to understand any novel, any work of art created out of human beings, which does not reflect the moral standpoint of the author."[27] This means that Angus Wilson ranges with those writers who promote human awareness, "awareness of the possibilities of life".[28] This serious concern with life makes it imperative to deal with the moral in terms of social practicality, as only such an approach makes meaningful commitment possible.

Angus Wilson's main moral concern seems to be the dangers and limits of personal adjustment in a rapidly changing world. If George Eliot, Henry James, Joseph Conrad and D. H. Lawrence were "peculiarly alive in their time — peculiarly alive to it"[29] so is Angus Wilson. He vividly depicts a world in which "one day the earth would tremble underneath your feet and nothing happened, the next day would seem so calm and yet the social seismograph registered an earthquake". This constant involvement in the changing world may be as frightening as the Cold War because it is "so bound up with the ordinary process of life" (H. p. 19), and touches so closely on the life of the individual. In a world in which grandmothers knew gleaning from personal experience but grandchildren believe it to belong to the Bible (Late, p. 240), the speed of development is bound to cause casualties. The individual's endeavour to adjust, that imposed such a tangible strain on George Eliot's 19th century heroes and heroines, demands yet a more intensive effort from Wilson's 20th century people.

No wonder Wilson so often refers esp. in *The Middle Age of Mrs Eliot*, to Maggie Tulliver. The problem of adjustment is as central to his world as to that of George Eliot. If the English novel according to R. Chase moves "through contradictions to forms of harmony"[30] this certainly holds good for Wilson's fiction. Loyalty, order and duty are those humanist values to which his best people are dedicated and these values are to some degree restored in all his novels. We cannot agree with A. O. J. Cockshut that *Hemlock and After* "has at the centre . . . a major moral confusion".[31] Though Bernard's nightmarish fear of evil is very real and the ironic parallel between his homosexual attachment to Eric and Hubert Rose's plans for Elsie is extremely perplexing, Bernard comes to the recognition that he was all his life afraid of responsibility. Gerald Middleton in *Anglo-Saxon Attitudes* is forced in his sixties to embrace responsibility, to fulfil his duty as a respectable and honest historian. Like a George Eliot hero he has to recognize and accept the consequences of his own choice. "If his family were a second best as he thought them, he had asked for it, because in marrying Inge, he had elected for exactly that" (p. 136). George Eliot comes very much into the picture when we consider the many parallels in the novel; Gerald and Robert, Gerald and Rose Lorimer, Dollie and Elvira Portway to mention only the most outstanding examples.

The story of Meg Eliot in *The Middle Age of Mrs Eliot* is strikingly similar to that of Maggie Tulliver and also to that of Gwendolen Harleth. The Great Tradition is openly referred to. Meg's favourite readings are novels by Jane Austen, George Eliot and Henry James. She confesses to be "a natural Emma" and "used to be Maggie Tulliver" (p. 322). Similar to George Eliot heroines Meg lived in self-delusion, and like those 19th century heroines she was shocked into consciousness by remorse, "remorse of not having made life count enough" (p. 127) for her husband. And like the heroines of her favourite novels Meg Eliot returned to a fuller life. Two facts are of importance in this rebirth. First, Meg's refusal of any kind of opium, again a George Eliot ideal, "there must be no more of those drugs to weaken her control" (p. 88). Then, her determination to build up a meaningful life, an ordered and useful life, Wilson's ideal. "The reality in front was vague in its outline but she knew that it must begin with the circumscribed hours ordinarily demanded of the wage earner" (p. 145). Besides having connections with Emma and Maggie Tulliver, Meg owes much to Gwendolen. Like Gwendolen "she liked to dominate" (p. 7), like her she suffered from irrational frights, "her mind would become clogged with a cotton world of fright" (p. 34), like Gwendolen she had a restless unhappy childhood, moving from place to place and becoming disgusted by "all that moving about" (p. 266). Like Gwendolen she knew the horrors of remorse. But above all she shared in Gwendolen's way to redemption. Her adjustment to the modern world is complete because if Daniel Deronda's departure to the

East accounted for the fact that "the world seemed getting larger round pour Gwendolen", Bill's death made Meg aware of the existence of the outside world. Her confession to Bill's friend speaks clearly: "I know I couldn't expect to know the ins and outs of Asian politics, Donald. But there is a connexion between that and my sheltered ignorance all the same, I'm sure" (p. 139). She has no illusions any more. She knows that she will have to suffer all her life for what she did not do for Bill. But at the same time she writes full of confidence to her brother: "At any rate in a few years at least, the modern world won't be able to take me by surprise so easily again" (p. 348). Meg's achievement is greater than that of Gwendolen as she started on the way of adjustment as a middle aged woman. It is also different in kind. Meg finds her place in life as a wage earner, her identity comes from her job. The 19th century heroine, owing to social conditions, was denied such a development.

Simon Carter's dedication is to order. He quotes Pope. "For forms of Government let fools contest, Whate'er is best administered is best" (p. 331). Simon's commitment is limited because Wilson himself believes in limited action only. In consequence, Simon comes to be considered as a Vicar of Bray because of his loyalty to the Zoo under three different administrations standing for three different political attitudes. And yet Simon is capable of a certain degree of heroism when taking independent decisions in order to save the Zoo. He states with some pride: "I, the man dedicated to carry out other's decisions, had made one of my own, and that in a field in which I had no specialized knowledge" (p. 192). His fundamental dilemma is whether to take up independent responsibility or to follow suit, to be a guardian or a prisoner of the caged beasts (p. 83). His limited commitment prevents him from isolating himself in time from the destructive elements. The different points of view stand out clearly when Martha asks him to leave what she calls a "vile place" and he refuses: "What do you think I am, a weathercock?" (p. 334). If the reader is intending to take this question ironically and at many points is ready to write him off as a Vicar of Bray, Angus Wilson is far from condemning him. The novelist is ironical only about human inadequacy in general to cope with successive dilemmas presented by a rapidly changing world. If Simon was late in recognizing the real situation, he still did not escape concentration camp. At the end he emerges a wiser man and one who is ready to take independent action, one who wants to be a director and not a lifelong administrator. Simon is a new kind of hero in English fiction. He is the modern man struggling with despair in the desperate race to catch up with changes. His painful adjustment commands respect and he nearly achieves a heroic status when he comes to consider this modern world after all the horrors he underwent as "a demi-paradise" (p. 349).

Sylvia in *Late Call* is another approach to the same problem of adjustment in our modern world when the speed limits are not respected. Her problem

of adjustment is related to the fact that our identity mostly comes from our jobs. At the age of sixty, Sylvia the hotel manageress is faced with the problem of retirement, of being the wife of an increasingly irresponsible husband, and the mother of an important public figure in a New Town where she has to settle down to a new way of life. At the end of the novel we find her lonely and yet belonging to the modern world. She rejects the nostalgia for the past. "We started out on different floors, Dad and me, and I'm afraid we always stayed on them. That was our lives. And then they say 'the good old days'! No, you're quite right, Harold, to be proud of Carshall" (p. 309) — these are her own words. Her loneliness is not an opting out but a kind of challenge. The simple peasant girl who once did gleaning herself wants to become at sixty a member of the machine age. This was the dream of George Eliot; the individual becoming a conscious member of the community.

Yet Angus Wilson differs from George Eliot on a very important issue. Though life around her mellowed her faith into a qualified optimism, George Eliot desperately clung to her belief in the capacity of consciousness to solve the human dilemma by bringing about "meliorism". Angus Wilson has grown more sceptical. He came to the painful conclusion "that analysis was not cure, that self-knowledge had no magic power to alter" (Mrs Eliot p. 279). In the moral field Angus Wilson's strength and greatness comes from his wisdom to avoid being cynical in spite of his vision of the world as one of limited moral possibilities. This explains his greatness in the artistic field, his endeavour to write a kind of complex novel which would continue in the best English tradition while merging this kind of social fiction with the novel of sensibility. It is these qualities of his art which justify great expectations for his further literary career.

NOTES

[1] Trilling, L., *The Liberal Imagination*, Essays on Literature and Society, Doubleday Anchor Book, New York, 1957, p. 179.

[2] Cox, C. B. and Jones, A. R., *After the Tranquillized Fifties*, Critical Quarterly, Summer 1964, p. 121.

[3] The quotations from Angus Wilson's novels are according to the following editions: Hemlock and After (H) Penguin Books, 1962. Anglo-Saxon Attitudes (Anglo), Penguin Books, 1961. The Middle Age of Mrs Eliot (Mrs Eliot), Penguin Books, 1961. The Old Men at the Zoo (Old), London, Secker and Warburg, 1961. Late Call (Late), London, Secker and Warburg, 1964.

[4] Spender, St., *The Struggle of the Modern*, London, Hamish Hamilton, 1963, p. 121.

[5] Cox, C. B. and Jones, A. R., op. cit. p. 108.

[6] Mander, J., *The Writer and Commitment*, London, Secker and Warburg, 1961, p. 129.

[7] Mill, J. S., *On Liberty*.

[8] Trilling, L., op. cit. p. 36.

[9] Trilling, L., op. cit. p. 256.

[10] Cox, C. B. and Jones, A. R., op. cit. p. 119.

[11] Loomis, R. Sh., *A Defense of Naturalism in Documents of Modern Literary Realism* ed. by George J. Becker, Princeton, New Jersey, Princeton Univ. Press, 1963, p. 536.

[12] Listener, 1964. p. 789.
[13] Spender, St., op. cit. p. 105.
[14] Ibid p. 77.
[15] Cox, C. B., *The Free Spirit*, London, OUP, 1963, p. 123.
[16] quoted by Spender in op. cit. p. 81.
[17] Mander, J., op. cit. p. 115.
[18] Observer, Dec. 13, 1964.
[19] Daiches, D., *The Present Age*, London, The Cresset Press, 1958, p. 111.
[20] Trilling, L., op. cit. p. 35.
[21] Daiches, D., op. cit. pp. 85–86.
[22] Williams, R., *The Long Revolution*, London, Chatto and Windus, 1961, p. 286.
[23] Thale, J., *C. P. Snow*, Edinburgh and London, Oliver and Boyd, 1964, p. 20.
[24] Cox, C. B., op. cit. p. 145.
[25] Daiches, D., *The Novel and the Modern World*, the Univ. of Chicago Press, 1960, p. 26.
[26] Leavis, F. R., *The Great Tradition*, Penguin Books, 1962, p. 17.
[27] quoted by J. Mander in op. cit. p. 113.
[28] Leavis, F. R., op. cit. p. 10.
[29] ibid. p. 32.
[30] Chase, R., *The American Novel and its Tradition*, Doubleday Anchor Books, New York, 1957, p. 2.
[31] Cockshut, A. C. J., *Favoured Sons, The Moral World of Angus Wilson*, Essays in Criticism, Jan. 1959, p. 58.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 129—163 (1968)

Some Modern Tendencies in Twentieth Century Hungarian Poetry, Painting and Music

On the Possibility of a Synthesis of the 'Contemporary' and the 'Modern'[1]

by

PÉTER EGRI

(Debrecen)

I

Stephen Spender, in his very interesting book *The Struggle of the Modern*,[2] sets up two categories which he considers characteristic of twentieth century literature and art. Writers and artists in our century, he says, can be 'contemporary' or 'modern'. The differences between their attitudes and methods can be summed up in a number of antitheses.

The 'contemporaries' believe in scientific and social progress, while the 'moderns' suffer in an industrialized society. The 'contemporaries' possess what Mr. Spender calls 'the Voltairean I'. When this 'Voltairean I' "criticizes, satirizes, attacks, it does so in order to influence, to direct, to oppose, to activate existing forces. The 'Voltairean I' . . . acts upon events. The 'modern I' . . . is acted upon by them."[3] "The 'moderns', on the whole, distrust or even detest the idea of progress, and view the results of science as a catastrophy to the results of past civilization."[4] "The modern tends to see life as a whole and hence . . . to condemn it as a whole."[5]

From this difference of attitudes there follows a difference of methods. "The contemporaries use a realist prose method, whereas the moderns use an imagistic poetic one."[6] The 'contemporaries' "see their characters as being formed by their social environment, having its aims, ideas, dreams, whether they are directed against it or towards it".[7] This results in the so-called prose method. "The moderns felt that living had become separated from the social environment. Therefore it could no longer be conveyed by realistic descriptions of characters and social values."[8] Nowadays the individual has come to believe in values which are different from those of the community. Hence the new idiom, the new poetic method which tends to be fragmentary, obscure, mysterious, dreamlike, visionary, symbolical, ecstatic, distorted, involved in subconscious life, childhood and personal history, in "the subjective ego which moves into pasts and depths beyond individuality, where it is pure existence and no longer knows its name".[9]

It is obvious from this characterization of the realistic prose method and the imagistic poetic one that the terms "prose" and "poetic" do not stand so much for genres but rather describe two forms of artistic vision which are

manifest in various genres and branches of art. The "prose method", Mr. Spender writes, "is sociological and cataloguing", whereas "the poetic method is seismographic, barometric",[10] both typical elements of the 'modern' which is "the realized consciousness of suffering, sensibility and awareness of the past".[11] The examples quoted by Mr. Spender to illustrate his categories also show that he does not merely look upon the realistic prose method and the imagistic poetic one as the artistic expressions of genres: the former is represented by Galsworthy, Bennett, Wells, Shaw, Amis, Wain, S. Lewis and some new poets; the latter is exemplified by D. H. Lawrence, Woolf, H. James, Conrad, Joyce, Beckett, Faulkner, Yeats, T. S. Eliot, Pound, Auden, Apollinaire, Stravinsky, Berg, Picasso, F. Bacon and a number of other representatives of 20th century "isms".

Stephen Spender presents his categories in a very graphic way and from personal poetic experience. His classification undoubtedly corresponds to important qualitative divergencies in 20th century literature and art. I can also fully agree with him when he says that the term 'modern' does not simply mean a work of art of our time, but a work of art expressing the human essence of the reality of our time in an adequate idiom. His categories, however, raise some debatable points.

Spender seems to link cultural phenomena too directly with technical development, often disregarding the role played by the state of society as a mediator. He tends to separate technological and scientific progress from the type of society in which it unfolds and which it changes. He sees in this progress a negative factor and does not attribute due significance to leisure time which is the by-product of technological progress and can be a very important condition for the general spread of culture. The category 'contemporary' does not discriminate between naturalism and realism, in much the same way as the category 'modern' does not differentiate between avantguardist and modern aspirations. One might also feel inclined to ask the question whether G. B. Shaw's 'contemporary' prose dramas do not express in fact at least as much modern reality as T. S. Eliot's 'modern' poetic plays. And Shaw's idiom is certainly not that of the 19th century either.

But far more important than all these problems is the question one cannot help putting when examining the juxtaposition of the 'contemporary' and the 'modern': can there be no synthesis bridging the gap between these two polarities? Twentieth century British culture unquestionably offers plenty of examples for the polarization Mr. Spender describes in the thesis of the 'contemporary' and in the antithesis of the 'modern'. But does Britten's masterpiece, the *War Requiem* not represent a kind of synthesis in which the 'contemporary' attitude leads to a greater intensification and organic perfection of the 'modern'? Do the works of Mann, Aragon, Eluard or the later Brecht not embody such a synthesis? I think, they do, indeed.

And so do the works of some representatives of 20th century Hungarian poetry, painting and music that I propose to examine.

II

20th century Hungarian poetry abounds in examples of the synthesis of the 'contemporary' and the 'modern', which we shall call the modern (without quotation marks). It is especially the poetry of Endre Ady and Attila József that would seem to have such a comprehensive quality. Since both E. Ady and A. József continued and modernized the tradition of Sándor Petőfi, the great poet of the 1848 Hungarian Revolution and War of Independence, I shall begin my examination with Petőfi. This is all the more desirable as a number of 20th century 'contemporary' poets — in a very different and mechanical sense — were also disciples of Petőfi and it was against this school of poets that the 'moderns' revolted. To make the analysis closer, I am going to examine three landscape poems having a similar subject: *The Puszta, in Winter* (1848) by S. Petőfi, *The Winter Hungary* (1908) by E. Ady and *Bleak Country* (1932) by A. József.[12]

Petőfi in *The Puszta, in Winter* gives an exceptionally graphic picture of The Great Hungarian Plain. The intonation of the poem ("Oh, the puszta now is truly bleak!") contains a pun. The word *bleak* stands for *puszta* which in Hungarian can be both a noun denoting a lowland plain or a farmstead and an adjective meaning barren or bleak. The pun immediately calls attention to the bleak character of the puszta. The second stanza ingeniously increases the sensuous vividness of our perception by enumerating all the things that are no longer to be found in the puszta in winter: "There is no flock out there, nor wistful sound of sheep-bells, / Nor the mournful piping of the shepherd-lad, / All the singing birds / Fall silent, / No screeching corncrake calls from the grass, / Not even a cricket chirps."

The absence of the corncrake's call and the cessation of the chirping of the cricket is intensified by the closing couplet in the original (közül — hegedül) as well as by far-sounding alliterations. The fact that the falling silent of the singing birds comes after long lines and is written in much shorter ones, gives the listener the auditive impression of singing cut short abruptly. In the fourth stanza too, the meaning, length, alliterations and rhymes of the last two lines, as well as the onomatopoeic word rendering occasionally repeated bellowing *(el-elbődül)* all combine to evoke an auditive and visual image: „Mikor vályu elé / Hajtják estefelé, / Egy-egy bozontos bús tinó el-elbődül, / Jobb szeretne inni kinn a tó vizéből" ("When driven to the trough / At dusk, / Here and there a shaggy steer will sadly bellow, / It would rather be outside drinking the water of the lake"). The fact that the bellowing of the steer is rendered

in a very long line immediately after a short one makes the duration of the sound-effect appear even longer, and the sound *b* in the rhyme *vizébül* appears to be a distant echo of the *b* in *el-elbődül* so powerfully prepared by the alliteratively accumulative *b*-s in *bozontos* and *bús*. In the sixth stanza describing a quiet inn, a sleeping innkeeper and a slumbering hostess, Petőfi, with the help of rhymes each helping to reinforce the single effect of one another (hallgatnak = are quiet, *alhatnak* = can have a sleep), again uses vivid and fresh imagery: "Nobody points the shaft in their direction, / The winds have swept snow over the road." The almost perfect accord in the original which can be observed in the closing couplet *(rudat—utat)* strengthens the explanatory relation between the meanings of the two lines. The glinting of snow in the seventh stanza; the perfect double rhyme, in the eigth stanza, of el*ülnek* (rest) and telep*ülnek* (settle) bringing out to the full the spent energy of stormy winds giving place to pale mists; the snorting of the horse in the same stanza; the blood-red crown of the setting sun described in the very last line of the poem all testify to the extraordinary sensual concreteness of the work.

Besides being extremely graphic, *The Puszta, in Winter* is also very dynamic. In the third stanza we read about the sun gliding low like a tired bird, and this low position of the sun is further emphasized by the close correspondence of vowels and consonants in the rhymes *határ* (the plain) and *madár* (bird). The fifth stanza is full of activity: "The farmhand reaches down his leaves of tobacco / From the beams, and lays them on the doorstep, / He cuts them up roughly, / And from his boot-top / He pulls a pipe, thumbs in the leaf and puffs at it indolently, / And keeps looking: to see if the manger is empty." The different kinds of activity are described in lines of appropriate length: the rough and quick cutting up of the tobacco leaf is depicted in a short line whereas the indolent puffing at the pipe is allotted a long, lazy line. Similar sorts of activity are made more effective by rhymes such as *leveszi* (reaches down) — *-re teszi* (lays on), *nagyjából* (roughly) — csizma*szárából* (from his boot-top), szi*pákol* (gurgle) — *jászol* (manger); different kinds of activity are separated by words that do not rhyme *(teszi — nagyjából*, etc.). It is typical of Petőfi's dynamic representation to express wintry stillness and sleep with the help of words denoting motion. Just as he describes the bleakness of the puszta by enumerating all the things that can no longer be seen there in winter, so he tends to bring home the idea of quietness by evoking the contrary notion. Giving a picture of the dozing innkeeper and his wife, he writes in the sixth stanza, "they might as well *throw away* / The key of the cellar": nobody will call on them anyway. The most dynamic stanza of the whole poem is the seventh, describing the whirling conflict of stormy winds, "Now the winds and storms reign, / One of them whirls round high up in the air, / The other charges along below / with flashing anger, / The snow flashes

beneath it like a flint, / The third comes headlong to join the fray". The flashing anger of the wind, the flashing snow, the picture of the flint give a sharp quality to the onslaught of the winds. The effect is increased by the shortening of the two middle lines in the stanza and by the cluster of hissing spirants and explosive consonants in the rhymes *tüzkő* (flint) — szem*közt jő* (comes to join). Similarly, the whirling of the storms is magnificently suggested by the rhyming words vih*arok* (storms) and kav*arog* (whirls) in which the recurrence of the sounds *aro* has a dynamic impact on the force of the words and the appearance of the voiced counterpart (*g*) of *k* in the second word helps to change the acoustic plane and thus adds to the very idea of whirling expressed by the word *kavarog* itself. This entirely dynamic poem ends on a dynamic note, too. In the last stanza the setting sun is compared to an exiled king. He glances back from the edge of the world. He "looks back once more / With angry gaze" (the provisional character of this last glance is aptly brought home not only by the words *once more* but also by the shortness of the line they occur in), "And by the time his eye has reached the opposite horizon, / His blood-red crown *tumbles* from his head".

Not only was Petőfi a highly graphic visualizer and a poetic creator of dynamic tensions but he was also a poet with a great and wide human interest. *The Puszta, in Winter* amply bears witness to this. The objects of nature and the puszta itself are always connected with man, with some kind of human activity or human state. This is obvious not only when man is mentioned or even appears on the scene (the shepherd-lad, the anonymous peasant feeding the cattle, the farmhand, the innkeeper and the outlaw) but also on occasions when natural phenomena are personified. Man emerges from nature in a most natural way and nature is humanized through poetic images. Thus Autumn becomes a bad, careless farmer heedlessly squandering all that Spring and Summer have stored up; the sun is described as a short-sighted old man having to bend low to see; the stormy winds fight like angry lads; the mists only half-reveal the figure of the outlaw (and, appropriately, they do so in quick half-lines) and the sun is made an exiled king.

This graphic, dynamic and human vision makes Petőfi feel at home even in the bleak puszta in winter. The characteristic attitude of straightforwardness and immediacy underlying the poem is to be found everywhere in Petőfi's landscape poetry as well as in the works of his great contemporary, János Arany. The objective conditions for that type of belated popular naivety were created by the relative backwardness of urban—bourgeois social development in Hungary on the eve of the 1848 revolution of which Petőfi was the leading poet. The genuine, unsophisticated, popular tone of his songs, landscape poetry and revolutionary poetry, his political consciousness, plebeian-peasant interest, political zest, and his national and international range are but different facets of the same poetic attitude and consciousness.[13]

The more the revolution of 1848 sank into the past, the more impossible it was to maintain Petőfi's and Arany's poetic immediacy. Such representatives of the so-called popular-national tradition as tried to copy Petőfi's and Arany's forms even in the 20th century became the poetasters of the 'contemporary' attitude (Mihály Szabolcska).

There were two kinds of 'modern' reactions to this narrow 'contemporary' poetic position. The first came from the representatives of the so-called Nyugat (West) generation in the first two decades of our century and manifested itself in impressionist and symbolist forms. The second came from the advocates of expressionism and surrealism in the inter-war period (Lajos Kassák, etc.).

At the same time, however, there were strong and manifold tendencies both among the Nyugat poets and the poets of the inter-war years towards a kind of poetry which was capable of synthesizing 'contemporary' interest in recognizing and expressing burning social issues in a way adequate to the true nature of changed reality, and a modern pattern of seeing, understanding, feeling and expressing that reality. The greatest representatives of such a modern synthesis were Endre Ady in the first two decades of our century and Attila József in the inter-war years.

The Winter Hungary by Ady is also a poem about The Great Hungarian Plain, yet its very title indicates a different approach to the topic. *The Puszta, in Winter* clearly points to a specific part of the plain in a specific season. In Ady's title, however, the scene is less concrete, more all-embracing and visually vague (Hungary). Winter is not an adverb of time denoting a particular season of the year but an adjective possessing a symbolic quality and projecting it even on to its noun. That is why Winter is spelt with a capital letter even in the Hungarian title.

The first stanza seems to give a picture of the plain as seen by the poet from the window of a train: "Across Hungarian plains speedily / When the locomotive gallops away with me / On a snowy expanse of winter night, / The farms are sleeping". But, unlike Petőfi, Ady does not populate the plain with concretely visualized objects; instead, he gives an impression of endless dimensions of plane and time softened by snow and night. The word *Hungarian*, as the epithet of *plains* otherwise naturally Hungarian, gives a slightly fatalistic quality to the snowy expanse of winter night. In the original text *snowy* (havas) is the epithet of *night* (éjjelen) and the stylistic effect of the line (havas, nagy téli éjjelen), therefore, is emotionally very evocative, and very different from Petőfi's fully visual and objective image which associates snow not with time but with place and puts snow where it really belongs to: on the road: "The winds have swept snow over the road." In *The Puszta, in Winter* it is the innkeeper and his wife who are having a good sleep; in *The Winter Hungary* the farms are sleeping and in this way the impression of silent and

motionless sleep is extended from part of a situation to the whole of it. A concretely drawn picture becomes a general impression wrapped up in a homogeneous mood. The relation between the sleep of the innkeeper and that of the farm is similar to the generalizing correspondence between the titles of the poems. The contrast between the galloping locomotive and the inert motionlessness of the distant snowy landscape becomes evident in the sensitive rhythmic modulations of the lines, too, e.g. in the speeding up of the rhythm at the words *nagy iramban* (speedily), by means of an anapaest and at the words *nyargal a* (gallops the), by way of a dactyl as well as in the slowing down of the rhythm in the line *Havas, nagy téli éjjelen* ("On a snowy expanse of winter night"), through a clear iambic tetrameter which is further retarded by the linguistic accents on the first syllables of *Havas* and *nagy*.

In the second stanza the snowy landscape receives a slightly subjective and ghastly quality, "How *white* and *lonely* is the plain, / *The cold winds* hum / *A dream-song* above it. / I wonder what dreams they bring to it". (In Hungarian the word *árva*, here rendered by *lonely*, refers in the first place to an orphan.) No further objective detail is described in the plain apart from the fact that it is called white, a colour already evoked, though not yet mentioned, in the snowy night-picture of the first stanza. The new fragments of information actually make our mental picture about the plain more uncertain and not — as is the case with Petőfi — more concrete and factually detailed. Instead of the picture of snow we read about its white colour; the galloping mass of the locomotive and the bulk of the farms disappear; the plain is kept but its new epithet is *lonely;* instead of talking about the sleep of the farms, Ady asks a question about the dreams of the plain, and there is nothing to replace the disappearing material volume of objects but cold winds humming a dream-song.

In the third stanza even the fact of the dream is questioned. ("Is it dreaming, has it any dreams left"), and a startling contrast is put forward: "I am on my way home for Christmas, / An old and aged village boy, / But my soul is under snow." Snow here is not the source of the joys of Christmas but a symbol of cold inertia. It is here, in this line, that the picture of the snowy expanse of winter night in the first stanza is explained as something embracing not only an objective situation but also a subjective state of mind. Of course, even in Petőfi's poem the concrete objects of the puszta enclose and radiate a strong subjective mood. But in Ady's poem the pervasiveness and persistance of the subjective attitude are so strong that they partially destroy the material resistance of the concrete phenomena and turn them into subjectively tinged, impalpable symbols. It is a sign of Ady's poetic ingenuity that he is able to find the kind of objects that are vague enough to build up, in a natural way, the impalpable body of his symbols. Hence the merging of impressionist and symbolist effects in his poetry. In *The Puszta, in Winter*

we can also come across symbols forming a menacing picture, e.g. "A *wolf* at his (the outlaw's) heels, a *raven* over his head". But Petőfi uses symbols to a very limited extent, whereas Ady wields them quite systematically. Besides, the wolf and the raven are the actual animals that are really quite likely to be near the outlaw, both in reality and in popular imagination. The symbolic burial of the soul under the snow, however, expresses a subjective mood of the poet, which — though referring to an objective situation — keeps its subjective form.

In the last stanza the possibility of dreams is emphatically negated and the symbol of inertia is broadened into the symbol of death: "And as I run across plains, through winter, / I feel we are dead / And we dream without a dream / I and the Hungarian farms." This enlarged movement of the symbol also requires an expanded symbolical space. In the first stanza the movement took place across Hungarian plains at night, whereas here, in the last stanza the poet runs not only across plains but also through winter, with time and season also having become an abstract plane for his movement.

Inertia freezing into death does not make such dynamic movements as are to be seen in Petőfi's *The Puszta, in Winter* possible; movement here is no self-realization or self-preservation. It is rather the ever deepening of, and inexorable sinking into, disillusionment (masterfully expressed by the successive stages of the doubting of and denying of the possibility of dreams) and the changing of despair into inertia and of inertia into death that make the impression of passivity intolerable and activity seem necessary. But certainly there is no sign of any meaningful activity in this poem.

Even the poetic effect of personifications is different in *The Puszta, in Winter* and *The Winter Hungary*. In Petőfi's poem the personifications express man's mastery over the forces of nature (and, indirectly, over those of society). That is why natural phenomena are expressed in human terms. In Ady's poem the preponderance of natural (and by implication, social) forces — holding in and fettering the will that hopes for a positive change — is the dominant motif. In *The Winter Hungary* the farms are *sleeping*, the plain is *lonely;* instead of a lullaby sung by a fond nurse to a child falling asleep (as in Petőfi's *On my Birthplace)*, a *dream*-song is hummed by *cold winds* to a plain *dreaming without dreams*.

In spite of all these differences between Petőfi's and Ady's poetry, Ady did not disclaim Petőfi, but rather modernized him instead. Petőfi was the poet of the 1848 bourgeois democratic revolution which was defeated. Ady — as is known — was the poetic advocate of the 1918 bourgeois democratic revolution the aim of which was also to realize (and to carry further) the claims of Petőfi's revolution in the conviction that this would be a step forward in Hungary, although it had long been outmoded in the West. The forces to realize such a revolution were gathering but disorganized. That is why Ady's

poetry unifies and synthesizes belief and doubt, optimism and pessimism, revolutionary fervour and escapism, realist description and symbolist expression. For Petőfi the puszta is the ground on which popular, plebeian aims are to be realized; for Ady the puszta, the fallow, is the symbol of social, political and cultural backwardness that is killing or burying revolutionary dreams, and the snow-covered plain symbolizes a momentary inability to better conditions. Petőfi is at home on the plain even in winter, Ady is never at home on it even in summer. But the desire to realize the aims of the revolution did not let Ady fall into constant inertia. Within his books of poetry he arranged his poems into cycles. The poem *The Winter Hungary* appeared in the cycle under the same name and included more optimistic poems, too such as *The Song of a Hungarian Jacobin*. And not only poems within cycles but, even more, the cycles themselves are contrapuntal. If the poems in the cycle *The Winter Hungary* tend to be concerned with the half-feudal dead-weight of Hungarian backwardness, then the poems of a different cycle entitled *The Song of the Street* express faith in the revolutionary tomorrow. And the possibility of a revolutionary antithesis saves even the poems of despair from artistic disintegration. "I and the Hungarian farms" expresses no less identification of the poet with his people than Petőfi's line in *The Plain:* "Down on the sea-flat region of the plain / that is where I am at home, where my world is." Only the historical circumstances and with them the poetic attitudes and methods have changed.

Ady could not help moving away from the surface of contemporary reality. This was the only possible way for him of expressing the essence of his much tormented modern age and of synthesizing 'contemporary' and 'modern' attitudes and methods in a new, truly modern poetic form.

Bleak Country by Attila József is another example of such a synthesis which, in a way, also sums up the best aspirations of Petőfi and Ady.[13a] The very title of the poem shows this relationship. If *The Puszta, in Winter* denotes a concrete part of the plain in a specified season, and *The Winter Hungary* gives but a symbolically vague and emotionally rich impression of a physical, social and emotional state, *Bleak Country* or, in a literal translation of the title, Dead Country (Holt vidék) evokes a certain region of the plain (incidentally the area around Szabadszállás) in a state of wintry death.

In *Bleak Country*, as in *The Puszta, in Winter* and unlike *The Winter Hungary*, we find a gradually unfolding graphic quality.

In the first stanza the poet lays down his parallel planes describing steaming waters, the wasteland, the snowbound fields and the overshadowed sky: "Steaming waters; rushes drooping / in the wasteland wither, stooping. / Summit[14] snug in its downy bed. / Stillness walks, with cruching tread, / the snow-bound fields." Such objects as appear at all do not ruin our impression

of the vastness of these planes: the rushes droop down in the wasteland and the downy bed is spreading high up.

In the second stanza we leave the sky and our attention is fixed on the hollow flatland whose silence is made audible by the jabbering note of an abondoned boat. Bulky figures appear already but, for the moment, only those of shadows: "Bulky shadows, silence-bounded. / Hollow flatland, trim, well-rounded. / There is but the jabbering note / of a mooréd, abandoned boat / in the sludge."

In the third stanza a frosty forest grows in the plain with rustling, crackling noises. (The epithet of Frost in the original is not "jittery" but "crackling", which refers to the noise made by the splitting of woods by frost): "Ice-hung woods in labour still, / bringing forth a rustling chill. / Jittery Frost comes down the glade / to mossy trees his bony jade / to tether."

It is in the fourth stanza that wild nature changes into cultivated nature, bare trees turn into vinestocks wrapt in clammy straw. "And lo ! the vineyard, fenced with haw. / The vinestocks wrapt in clammy straw: / rows of props — an army muted — / just for age-worn peasants suited / to walk with."

From the surroundings of the farm attention naturally moves to the farm itself. First we get a distant, overall picture of it, and later a close, detailed view. Accordingly, the fifth stanza reads like this: "A farm-house, by this region vast / all encompassed. A nipping blast: / the claws of Winter chip by chip / off its walls the whitening strip / playfully."

After approaching the farm-house from the outside, we find, in the sixth stanza, a creaking open door leading to an empty sty. "Wide open, the sty-door's creaking, / slapped by a fretful wind that's shrieking. / Some piglet, maybe, in there strays / and eats up all the ears of maize / left over."

In the seventh stanza, the closely-knit logic of the poem leads us inside the house where the poor peasants are sitting. The poet does not bemoan their poverty in a rhetorical way. It is not even stated, only suggested by revealing details of the description: the peasants are weazened, the only one smoking has nothing else but dry grasses to put in his pipe, they are sitting and thinking in darkness — they obviously have no money for a lamp. "Weazened peasants in hut abide: / one smokes — a blend of grasses dried. / Prayers are here of no avail ! / They muse, and their thoughts slowly trail / in the gloom."

The last stanza is an inciting explanation to the brooding peasants of all that poverty, and food for thought suggested by the poet; it is also a masterly recapitulation, in graphic terms, of the main pictures in the poem: "That vineyard claims one master, who / owns all that cracling forest, too. / His is the lake and all the fish / that 'neath the ice-crust headlong swish / into mud."

This graphic sensuality, however, which in its objective concreteness resembles Petőfi's descriptive method is a long way from being a simple

repetition of Petőfi's technique. That would be a merely 'contemporary' attitude. Attila József builds up his pictures on a pattern which — though not impressionist or surrealist in character — integrates impression*istic* and surreal*istic* effects and associations with his modern realism. (In his book of verse *The Beggar of Beauty* he made ample use of impressionism and symbolism under the influence of the Nyugat-poets; in the volume entitled *It isn't me who is Shouting* he experimented with surrealism and expressionism). *Steaming waters*, rushes *drooping, withering, stooping*, the *hollow flatland, clammy* straw are actual observations, but in their moisty evaporation, languidity and decreased intensity they have impressionistic overtones, too.

In other pictures special associative effects are achieved, as in the first stanza, where the Hungarian original of "Stillness walks, with crunching tread, / the snow-bound fields" literally means 'Dense stillness crunches in the snowy fields'. Petőfi in *The Puszta, in Winter* uses such epithet—noun combinations in which the epithet denotes and often describes — directly or metaphorically — some natural quality of the noun, e.g. *screeching corncrake, frozen sea, shaggy steer, flashing anger, pale mists.* Ady in *The Winter Hungary* associates more distant things such as *snowy* and *night* in the line *On a snowy, immense winter night* where the lack of visible variety is implied both in the vast expanses of snow and in the vast time-dimension of night. The effect of this combination is increased by the word *immense* and coloured by *winter* so that by means of a reinforcing aesthetic interference the total impression of the line is somewhat similar to that of *white stillness* where the lack of colour and the lack of sound are linked up in a perfectly harmonizing synaesthesia often used by Ady and other representatives of the Nyugat movement. In Attila József's combination we also have an example of synaesthesia in which a sensation of touch *(dense)* and a sensation of hearing *(stillness)* are associated. In this case, however, the sensation rendered by the epithet embodies a positive quality (density as opposed to rarity) whereas the sensation evoked by the noun has a negative quality (stillness as opposed to sound or noise). Besides, the word *stillness* becomes naturally associated with *snow* because, in the phrase *dense stillness, stillness* appears in a position where *snow* is naturally expected and half-evoked, partly on account of its being really dense, partly because of the associative powers of the words *crunches* and *snowy fields.* This association of *stillness* with *snow* is worthy of comment for various reasons. For one thing, both *dense snow* and — to a lesser degree — *dense stillness* are, in isolation, stock phrases in the language. But the mutual interpenetration of *stillness* and *snow* prevents the combination from becoming stereotyped. Secondly, the partial dissolving of the picture of *snow* into the impression of *stillness* makes the latter materially more concrete, half rendering it the second element of a natural epithet—noun combination (dense snow) of, say, Petőfi's type. But, in that very act, as a by-pro-

duct of associating *snow* with *stillness*, a synaesthesia is also produced which is very much like Ady's *white stillness*.

But the word *stillness* is not only the second element of the phrase *dense stillness*, it is also the first part of the combination *stillness crunches*. This is an even more remote association of even more distant notions. Poetically, however, it is very apt and appropriate. It links up the effect of silence with that of noise in an antithesis on the grounds of the specific nature of that noise, i.e. by reason of crunching having the effect of deepening silence. Petőfi, too is aware of this opposition, which is why in the second stanza of *The Puszta, in Winter* he recalls the sound effects of summer which can no longer be heard in winter. Attila József, however, instead of giving a long enumeration of individual things, builds up units of complex pictures playing on internal associative effects within the units. These associations are not surrealist, they evoke sensually concrete and graphic pictures, but the intricacy and sophistication of the associations are indicative of the technique of a modern poet who also used to write surrealist poetry.

The dialectical relationship between noise and silence and the fact that *crunching* gets associated with *stillness* whose effect it only deepens, become the generator of further stylistic currents in the many-sided picture. Crunching, while sounding, gives the picture a more vivid and vigorous quality. But having finished sounding it serves to increase stillness. In this way when stillness is associated with snow, it becomes partially filled with the presence of snow; when it is associated with *crunching* it becomes vitalized by the presence, and deepened by the subsequent absence of noise. All these various effects are synthetized by the full line quoted above into a complex modern picture giving a poetically shortened form of a long prosaic sentence which might describe a man walking in the snowy fields on crunching snow amidst general silence made even more intense by the noise of his steps.

A similarly associative, complex and modern picture[14a] appears in the first two lines of the third stanza which literally read like this, "the forest is labouring with rustling (rattling) time among icy branches". Here *rustling* becomes the epithet of *time* instead of *branches* which, as it were, laboriously beat out the time when attacked by strong and irregular blasts of winter winds.

The synthetic character of *Bleak Country* also reveals itself in the actions described in it. *The Puszta, in Winter*, as we have seen, is full of the dynamic activity of people, of personified natural forces and of animals. *The Winter Hungary* is passive in character. Such actions as there are in it tend to be either mechanical movements ("When the locomotive gallops away with me") or ominous actions as the manifestations of the hostile outer world ("The cold winds hum / A dream-song above it"). A really valuable, self-realizing action could only take place in a dream but the possibility of this is more and more disbelieved in, and the poet arrives at a final paradox ("we dream without

a dream"). The total impact of *The Winter Hungary* from the point of view of movements is the momentary preponderance of inhibiting circumstances under which valuable activity lies suppressed and paralysed ("my soul is under snow").

Bleak Country, too is full of references to a passive stasis. Expressions like rushes drooping, withering, stooping in the wasteland, the hollow flatland, the sludge, the vinestocks wrapt in clammy straw, the sty-door standing wide open, the musing peasants sitting in the darkness all indicate a passive state. Nevertheless there is a dynamic quality at work behind the passivity of the surface that brings about a subtle artistic tension. Its source is the difference between the attitude of the weazened peasants whose "thoughts slowly trail in the gloom" and that of the poet who cannot reconcile himself to the actual state of things. The *crunching* of stillness — as we have pointed out — even if it deepens silence, also makes a dynamic impression. The *labouring* of the forest with *rustling* time among icy branches clearly synthesizes the element of stability and of mobility by building up a painful tension between them. The dynamic character of the poet's personality and attitude quite often reveals itself in the description of an imaginary movement rounding off an imaginary scene. The wood being frozen is thus described in a scene in which Crackling (wood-splitting) Frost tethers its bony jade to mossy trees; rows of props evoke the picture of age-worn peasants walking with them; the creaking open door of the empty sty — which under normal conditions ought to be closed to keep pigs in — leads to the bitterly humorous and at the same time fanciful idea that some piglet might stray in followed by a whole maize-field running in its wake apparently to feed the piglet. (This is, I think, the correct interpretation of the sixth stanza and not the one implied in the translation quoted above describing the piglet eating up the ears of maize left over. The peasants in question seem to be too poor to have any ears of maize left, and the poet explicitly speaks about a maize-field.) All these are imaginary movements taking place on a motionless groundwork of a static situation. The dynamic principle belonging to the poet's vision also becomes manifest in his way of describing. The literal translation of the fifth stanza e.g. would be: "A farm-house, — around it in a full circle / this region is turning." Here an unmoving physical position is quickened by the shifting of the onlooker's eye expressed appropriately by an enjambement.

The dynamic nature of Attila József's poetic attitude can also be felt in the rhythm of *Bleak Country*. The eight syllables in the first four lines of the stanzas are divided into two beats by a strong stress on the first and the fourth syllables. In the fifth line there are only three syllables, the first stressed, the other two unstressed. Musically speaking, the basic beat is a four-in-a-measure bar, which appears twice in the first four lines, whereas in the fifth line the fourth crotchet is replaced by a crotchet rest in the first bar and the

second bar is silent. This arrangement is vigorous enough in itself, and in stanzas describing a static situation (especially in stanzas 1, 2, 7) the strong activity of the rhythm would seem to contradict the passivity of the situation in more or less the same way as the active attitude of the poet contradicts the passive sitting and brooding of the peasants in the darkness. This contradiction is not an absolute antithesis. In stanzas describing a passive state, the rhythm takes up a somewhat monotonous quality and the silent bars get filled with a dimensional perspective suggested mainly by the meaning and mood of the single three syllable word in the fifth line (stanza 1: "mezőben" = in the field; stanza 2: "magában" = abandoned; stanza 7: "sötétben" = in the dark). But even in these stanzes the rhythm is more dynamic than the descriptions. Where the description is more active, the vividness of the rhythm gets more intense and the silent bar following the three syllable beat in the fifth line of the stanza becomes filled with activity (in stanza 4 after "járkálni" = to walk with; in stanza 5 after "eljátszik" = it plays about; in stanza 6 after "csövestül" = with ears of maize). In the last stanza, where the poet draws his revolutionary conclusion with the help of strong, active, crackling and especially dynamic verbs, the rhythm gets very sharp and pointed, beating, as it were, against the limitations of the objective social conditions summed up here. If Petőfi in *The Puszta, in Winter* depicts vigorous objective activity on the plain, Ady in *The Winter Hungary* shows momentary passive inertia caused by the resistance of static circumstances weighing down subjective will and wish, Attila József represents a strong tension brought about by the antithesis of the deadweight of passive circumstances and the energetic activity of the poetic self behind and against these circumstances.

A similar relationship can be observed in *The Puszta, in Winter*, *The Winter Hungary* and *Bleak Country* from the point of view of finding the connections between the objects and phenomena of nature and human activity, in short man. In *The Puszta, in Winter* — as we have already pointed out — man appears on the scene directly and also indirectly, in the form of personifications expressing an intimate human familiarity with, and a mastery over his natural surroundings. In *The Winter Hungary* no man is depicted on the plain. The only human being we become conscious of is the poet himself speaking in the first person; nevertheless his subjective mood is partly conditioned by and partly projected on to, the plain. Here even personifications express the weakness, the inhibited nature of personal endeavours. In *Bleak Country* peasants are again depicted in a direct way but they are sitting brooding in the gloom in a small room. Their actual work is not recalled, although the description of the fish-pond or of the vineyard bears the signs of their work the fruits of which are not theirs. The personifications in *Bleak Country* do not embody such an unquestionable dominance of man over his surroundings as is the case in *The Puszta, in Winter*, nor do they express such a preponde-

rance of the outer world over man's capacity for action as in *The Winter Hungary;* rather they keep a balance between man and the world around him. This world is within human reach and can be expressed in human terms: the Summit is snug in its downy bed, the forest is labouring with time, Frost finds mossy trees in the forest and tethers his bony jade to them, the props are lining, the claws of winter chip off the whitening strip of the walls, the wind fingers the door of the sty. Objects are not alienated from man in principle, by the dispensation of Fate, unchangeably; only the goods of nature and society are, under the given social system, economically expropriated by the rich. Objects mediate economic, property and class relations.

For Attila József working man is at the centre of the universe. This is made clear in an especially forceful way by the revolutionary logic of the structure of the poem leading from landscape to cultivated nature, from the exterior and interior of the farm to the small room in which weazened peasants are brooding in the dark. In the last stanza the poet seems to give the peasants food for thought. He does not cease to write landscape poetry, he remains within the bounds of natural objects, but sums up the economic and property relationships they constitute in clear revolutionary terms, in the hope of a change salutary for the poor: "That vineyard claims one master, who / owns all that crackling forest, too. / His is the lake and all the fish / that 'neath the ice-crust headlong swish / into mud." This is the voice of a socialist revolutionary.

In *The Puszta, in Winter* Petőfi, too proceeds from the vast expanses of the plain to pasture land, to the farms seen from the outside and inside, and closes his poem by returning to the world of nature using a kind of imagery which would seem to have political overtones. The analogy, however, should not be taken too far for although the image of the blood-red crown tumbling from the head of the sun was used by the same poet who in the same year (1848 !) wrote the poem *Hang the Kings!*, I do not think that the closing stanza in *The Puszta, in Winter* should be interpreted as having a conscious anti-royalist intention. The epithet of the *king* is *exiled* and this rouses pity rather than hostility. The picture in the last stanza bears witness to an instinctive revolutionary attitude and temperament but the subject of this stanza is, I think, the setting sun and not the revolution. It seems to be more characteristic of Ady and József than of Petőfi to express a political, a revolutionary issue in terms of landscape poetry. Petőfi, of course, frequently uses forceful, violent, often politically angled pictures in his landscape-descriptions but these do not necessarily change the poem from a landscape one into a political one (e.g. *The Puszta, in Winter).* It also often happens in Petőfi's poetry that scenes taken from nature express a revolutionary threat (e.g. *The People is Askingas yet),* but this fact does not render a political poem a landscape poem.

With E. Ady and A. József, however, it very often happens that a landscape poem takes on a social, political significance without ceasing to be a landscape poem. *The Winter Hungary* with its final identification of the poet — whose "soul is under snow" — and of the Hungarian farms — also dead in snow — remains a landscape poem but also expresses Ady's hopeless hope ("dreaming without a dream") in the better future of Hungary. The *Bleak Country*, too, preserves its landscape quality even in its last stanza where the revolutionary conclusion is drawn.

This formal difference of poetic genres which can be observed between Petőfi's poem on the one hand and Ady's and József's on the other, is deeply rooted in the times these poets were active in. In Petőfi's days an exceptionally quickly advancing revolutionary situation ripened which came to a head in the 1848 Revolution and War of Independence. Petőfi was the poet of this revolution and war in which he lost his life. The quick development of the revolution neither gave Petőfi time nor made it necessary for him to fill his landscape poetry with political content.

Ady lived in a different age, under very different circumstances. As the poet of the 1918 bourgeois democratic revolution, his main experience was the belatedness of the revolution both in its ends and in its means. The latent glowing of this belated revolution found an adequately modern form in his landscape poetry which was saturated with social and political issues.

Attila József was a socialist revolutionary who was only fourteen when the first socialist revolution broke out in Hungary in 1919, who saw the revolutionary unrest in the years of the great economic crisis in 1929—32, and who believed that another socialist revolution was necessary to realize the aim of the first that had failed. But A. József spent most of his life in the counter-revolutionary age of the Horthy regime and under the growing oppression of the cause of progress in the fascist era. He did not live to see the fulfilment of his social aims; he did not die on the battlefield as Petőfi had done: instead he suffered from a nervous breakdown and committed suicide. For him the revolution was a living memory from the past. It called for a constant struggle against the growing arrogance of repressive powers in the present, and held out hope for the future, but it was not a victorious experience or even a sweeping drive towards it. That is why landscape poetry, glowing with a revolutionary ardour, plays such an important part in his poetry. The frequent recourse to this type of poetry does not, of course, decrease the significanc of openly revolutionary poetry written by E. Ady and A. József. The extraordinary complexity of the age they lived in made it both possible and necessary for Ady and József to develop a variety of attitudes and to use a variety of forms, all of which add up to the comprehensive unity which is the modernity of their poetry. That is how they were able to synthesize the 'contemporary' and the 'modern' in the modern.

III

The synthesis of the 'contemporary' and the 'modern' which reached its literary peak in the poetry of Endre Ady and Attila József is also embodied in the works of a number of 20th century Hungarian painters. For the purposes of a comparison, however, we nead to go back to the 19th century to examine the paintings of Mihály Munkácsy. His picture, *Storm on the Puszta* painted in 1867, with its objective rendering of The Great Hungarian Plain, has much in common with the landscape poetry of Petőfi and Arany. Munkácsy loved and depicted the plain with its vast expanses of land and sky, in its natural appearance, just as Petőfi and Arany did. His artistic personality and love of freedom found full expression in the objective representation of nature rendered in her natural forms which Munkácsy, like Petőfi and Arany, never distorted and always concentrated. Another characteristic point of contact is the artist's great interest in detail. The reddish brown soil dotted with green patches of grass in the foreground, the yellow gleaming of the sun-lit cornfield and the hay-cart, the sweep-pole well further back, the brownish, greenish, greyish cloud-formations around the white centre of beaming light, the three horses, each in a different position, standing in front of the carriage, the various articles of still-life in the front including the jug on which even the material of the shining, smooth glaze is made conspicuous, almost tangible: all testify to Munkácsy's love for striking detail.

Munkácsy is also Petőfi's and Arany's realistic relative considering nature as the natural surrounding of man and of human activity. Peasants working beside the hay-cart or running toward the children and the horses, and a boy putting out the fire indicate the painter's wish to merge landscape-painting with genre-painting. Nature shown as man's own world is parallel to nature so often personified in Petőfi's and Arany's poetry.

The dynamic, often dramatic quality of their poetry is also a feature of Munkácsy's paintings. The rushing peasants, the boy beating the fire with his stick, the scared child, the fluttering canvas of the carriage, the restless animals, the dynamic contrasts of storm approaching and light receeding, of dark clouds and sunlight, of brown soil and yellow corn, of dark brown horses carved, as it were, upon the surface of a white stripe of sky are all full of life and motion.

Storm in the Puszta is a relatively early painting of Munkácsy. In his later works his vision gets deeper. In his *Maize-field* (1887) or *Grazing Herd* (1882) the details are much less rounded off and much more organic, the somewhat "biedermeyerish" quality to be seen in the foreground of *Storm in the Puszta* completely disappears; landscape often becomes solemn, as in the forest-pictures of *Part of a Forest* (early 1870's) and *Alley* (1886) where the onlooker is reminded of many of László Paál's paintings and some of

János Vajda's poems; dramatic conflict grows more intense as in *Condemned Cell* (1878), which gives an expression of the painter's plebeian outlook with the strong contrast between the outlaw and the jailer, as well as with the juxtaposition of black and white colours. But the verisimilitude, the dynamic and realistic character of *Storm in the Puszta* remained the central traits of Munkácsy's art which became a great source of inspiration for painters like Lajos Deák-Ébner, Sándor Bihari, Imre Révész, József Koszta, István Nagy, who all possess in Spenderian terms, 'contemporary' qualities.

Tivadar Csontváry-Kosztka, on the other hand, could be called a 'modern' painter in the Spenderian sense. The more the general subject-matter of a picture by Csontváry resembles the theme of a painting by Munkácsy, the more the difference between the artistic vision of the two painters becomes obvious. Csontváry's *Storm on Hortobágy* painted in 1903 is a case in point. The similarity of its subject to that of Munkácsy's *Storm on the Puszta* involves the similarity of some of the motifs such as the long stretches of land and sky, restless horses and hurrying people, a dog, a sweep-pole well back in the far distance, dark stormy clouds, big contrasts of light-effects and colours resulting in a dynamic force and a suspended tension.

In spite of such general parallels between themes and motifs, the two pictures are very different both in matter and manner. Their very inception is different. Munkácsy relied on his own everyday experiences and observations. Csontváry on the other hand wrote a letter to György Haranghy, a photographer of Debrecen, who was well-known for his photos of the Hortobágy and asked for information on several points. Among other things he wished to know whether the essential feature of the plain was the sky, the sunrise or the sunset, the storm-clouds in the sky or the stretches of bare land; whether the atmosphere was produced by distant patches of animals or the bulls, horses or galopping herds at close range; what time of the year would be most suitable for painting a faithful picture of approximately 150×100 cm. The significance of the letter — as Antal Kempis pointed out[15] lies in the fact that practically each of the essential motifs of Csontváry's *Storm on Hortobágy* are enumerated in it in the form of questions indicating a preconceived idea of the picture which nature was instinctively expected to confirm.[16]

The incongruity of wishing to paint a "faithful" picture and trying to impose the artist's subjective vision on nature results in this strangely beautiful but at the same time somewhat embarrassingly incoherent picture. Csontváry speaks here the language of objects but does not seem to believe in the communicative power of this language. He gives a more detailed, careful rendering of the bricks in the pier of the bridge, of the arches and their reflections in the water than Munkácsy would ever have done, yet — in spite of this naturalistic endeavour — he reduces bodies into decorative planes in the manner of

Gauguin. He is very anxious to paint the exact reflection of the shape, colour and changing tone of the storm-cloud in the water, but the reflection of the ink-blue core of this cloud is unexpected. Although it brings about a nice, if unreal, symmetry, and is, of course, very appropriate from the point of view of its decorative and expressive function in the total colour effect of the painting, this 'modern', decorative, expressive function clashes with the naturalistic details of the canvas.

The drama of the imminent storm is brought home by strong pictorial contrasts of magnificent colours as well as by the juxtaposition of violent movement and quiet contemplation. In the words of Lajos Németh, Csontváry's perceptive monographer, the colour scheme of the picture is characterized by "the harsh relations of yellow and deep blue, yellowish-purplish-light green and dark blue. The picture is built up from a few colours — blue, green, yellow, violet and natural brown; but the variety of their hues and reflections produces an effect of rich colouring. The clouds washed from violet into grey, the freshness of the plain lost in a remote distance of vibrating blue, yellow and whitish reflections, the lichen-green, brownish-blue reflections of the river, the violet band running along the bank, the angry green of the grass, the pinkish-lilac tints glinting on the hair of the cattle and the sheep-dog — all fuse into a vivid pictorial unity".[17]

The other source of the dramatic tone is the contrast between movement and immobility. "The centres of movement are the scared horses, the hurrying clouds and the bridge drawn with sharp lines in the central plane of the composition. The horizon, the horizontal line of the river bank, the bulky masses of the arched piers, the impassive shepherd, the watchful cattle and sheep-dog express permanence and solidity. The contrast between the two elements is all the greater because of the intense quality of each — the violence of the movement and the depth of the calm."[18]

This dramatic contrast, however, does not reach the intensity of the dramatic conflicts Munkácsy represents in his best pictures. With Munkácsy the conflict appears between two antagonistic forces in an outer contradiction *(Condemned Cell*, 1869, *Night Tramps*, 1873) or between man and his social surroundings *(Study to Pawn-office*, 1874). Even in his *Storm on the Puszta* — a painting inferior from the point of view of colour to Csontváry's *Storm on Hortobágy* — the energy of the storm stimulates general human action. If Munkácsy represents a conflict between immobility and energy, it is an antagonistic inner contradiction where immobility is forced upon energy (the chained outlaw in the sketch to the *Condemned Cell)*. In Csontváry's *Storm on Hortobágy* the main contradiction between the immobility of the herdsmen, the stillness of the cattle and the galloping of the horses scared of the approaching storm and the horse-herdmen driving them is an immediate outer juxtaposition. The two poles do not seem to be related to one another. There are

so many peaceful elements in the picture that the restless ones seem rather to disturb than to counterbalance them. Instead of real drama, we get "Art Nouveau" and nervous instability.

The central problem of the artistic idiom of this lonely and restless artist, who was brought up in the historical vacuum of the last decades of the 19th century, and who became an isolated, psychopathic witness to the fermentation of the years before World War I, seems to be the dual one of remaining faithful to reality while at the same time trying to impose the artist's subjective vision upon this reality. This is a desperate "struggle of the modern" indeed. In some of his pictures including the *Storm on Hortobágy*, the outcome of the struggle is indecisive and artistic homogeneity is in danger. In other pictures Csontváry was able to find such real objects as could express his individual mood *(Self-Portrait*, 1896; *Madonna Painter*, 1900; *Full Moon over Taormina*, 1901; *Trees in Electric Light at Jajce*, 1903; *Drive at New Moon in Athens*, 1904). In yet another set of succesful paintings Csontváry solved his problem by building up a kind of slightly unreal, tale-like atmosphere *(Company Passing over a Bridge*, around 1905; *Ride on the Seashore*, 1909). And finally, he was also able to solve his dilemma by subordinating outer reality to his highly idiosyncratic inner vision. The ingenious and homogeneous result of this is the mythical symbolism of his two masterpieces, the *Solitary Cedar* (1907) and the *Pilgrimage to the Cedars of Lebanon* (1907). It is in this quality of symbolism that his style has points of contact with that of Ady whose scope of expressing reality, however, was much wider.

The end of the last and the beginning of the present century saw artistic endeavours which were different both from the art of Munkácsy and his followers, and from that of Csontváry. Pál Szinyei Merse, László Mednyánszky, the so-called Nagybánya group of painters, Simon Hollósy, István Réti, János Thorma, Károly Ferenczy, Béla Iványi Grünwald, István Csók, Oszkár Glatz and others began to investigate the effect of light on objects and shadows and tried to capture changing impressions of light, colour, atmosphere and the breathing of nature. In some of their best pictures a genuine synthesis was achieved between the objective approach of traditional realism and the new optical discoveries of impressionism. Good examples are offered by many of Károly Ferenczy's paintings or by Mednyánszky's landscapes, e.g. the peaceful *Fishing on the Tisza* (about 1880) in which distance expresses melancholy, the poetic *Luminous Mist over the Water* (about 1900), the solid and yet resolved *House on the Water* (about 1905) and the highly expressive *Farm* (about 1905) with its stormy contrast of blue and brown. Besides symbolism, this more objective kind of impressionism was also characteristic of the poets and writers of the Nyugat generation.

A kind of synthesis is also manifest is the canvas entitled *Winter* (1929) by Aurél Bernáth, who in his youth worked at Nagybánya beside Réti and

Thorma. Although in his *Winter* he depicts a different sort of landscape at a different time than Ady in his *The Winter Hungary*, still the general mood of his picture is so similar to that of the poem that it might easily be the illustration of the line: "my soul is under the snow". Every object in the picture, the row of houses, the trees, the church, the lines of snow-covered furrows in the vast, white fields, the crow are real and contribute to the general impression of deadly inertia which is intensified by the imminent symbol of the crow over the fields and in the sky.

If Aurél Bernáth's *Winter* could be looked upon as a good illustration of Ady's *The Winter Hungary*, then the paintings of Gyula Derkovits and István Dési Huber might be considered as a sort of running commentary to the poems of Attila József.[19] Not in the sense of any philological effect, of course. But the socialist conviction of all the three artists, their common endeavour to grasp their world in its full meaning, their keen intellect, their having been influenced by avantguardist trends and their ability to represent their inner and outer worlds in a graphic way make them really ideal examples of a modern realistic synthesis of the 'contemporary' and the 'modern' in 20th century Hungarian painting and poetry.

Derkovits was no landscape painter in the proper sense of the word. His human interest was so intense that he liked to populate his landscapes with suffering people, with the characteristic figures and scenes of the social antagonisms of his day. If he represents the Hungarian country landscape, he paints it in black — as in his woodcut entitled *Peasant Rebel* (1929) from the Dózsa series — against the glowing background of which the monumental figure of a rebelling peasant emerges with expressionistic strength in white clothes. If he paints the snow, he contrasts its greyish, silvery white with the bleeding, dead head of a young worker who took part in a mass demonstration because *He Wanted Bread* (This is the title of the picture painted in 1930). The head of the young worker falling into the plane of the picture from the left top corner and the boots and the gun-stock of the policeman standing in the right top corner give a further example of the way in which expressionistic technique was used by Derkovits for the purposes of modern realism. The fact that we can only see the head of the worker and the boots of the policeman expresses in a pictorial way, without any imposition of unartistic propaganda, the inhuman violence of impersonal authority. If Derkovits gives a view of roofs, he looks at them from a window behind which a man (the painter himself) is reading with his wife the enforcement order evicting them from their flat *(The Enforcement Order*, 1930). The brown flat profile of the painter shows a mastery of decorative technique. The shadow of a cat stealing towards a little bird perched on the parapet of the neighbouring wall with its impalpable and yet real threat underlines the danger creeping near the couple in the form of a non-human, superior power and indicates the realistic use of

a modern symbol. If Derkovits paints a picture under the title *Storm* (1931), the blizzard raging outside in the street is matched by the drama of a poor family in which the male member is in the act of being arrested. The door, with its slanted plane half open, links up the two dramas with a quasi-cubistic austerity. In his picture the *Execution* (1932) the brownish-greenish soil seems to be the future grave of the man about to be executed behind the pole of a wire-fencing. The white pole, the yellow-brown figure of the half-naked man standing in light blue trousers with his back to the onlooker, the yellow wires against the dark background distribute the picture-plane with an almost constructivist clearness. The proletarian painter preferred urban scenes to country ones. *Along the Railway* (1932) contrasts poor people walking slowly along the tracks in the bitter cold beside the wheels of a rushing engine puffing hot steam. Impressionistic effects heighten the contrast by the warm red of the shivering woman's shawl and the cold silver of the steaming engine's wheels. This colouring expresses two antagonistic worlds along with the painter's attitude towards them.

An excellent example of the synthesis of the 'modern' and the 'contemporary' is offered by István Dési Huber's oil painting, the *Stormbirds* (1937). The black crows flying out of a dark blue sky towards the onlooker embody ominous symbolic values. The restless curves and twists of the leaves of maize, the dynamic movement of the bending hoers, the threatening drift of the flying crows, the harsh colour-contrasts of brick-red, ink-blue, glowing green, deep brown, black and white have a very strong expressive, almost expressionistic effect. The emphasis on the geometrical pattern of the furrows, on the straight line drawn by the backs of the peasant women, on the sharp angles formed by the legs and backs of the bending figures and by the elbow, arm and hoe of the man are reminiscent of cubism.

All these tendencies, however, are subordinated to the sensual conspicuity of a fully figurative representation of a typical scene of real life, of an imminent storm.[20]

IV

The synthesis of the 'contemporary' and the 'modern' can be observed not only in 20th century Hungarian poetry and painting but also in the music of Bartók and Kodály. The basic problem Endre Ady, Attila József, Gyula Derkovits or István Dési Huber were wrestling with was this: how can the artist maintain the harmony of human perspective without losing from sight the disharmony of inhuman historical forces working in the society he lives in? This question of harmony and disharmony, consonance and dissonance has a special importance in music, a significance which is not merely indirectly

metaphorical but directly compositional. The changing relations of consonance and dissonance in traditional—'contemporary', chromatic—'modern' and in synthetic—Bartókian music bear witness to the composer's awareness of, and attitude to, the historical contradictions around him. For the purposes of a very brief aesthetical survey it seems to be useful to start by taking a bird's eye view of the role played by chromatics in the musical representation of a storm. Not only would this subject link up with the winter landscapes examined in some poems and with the stormy landscapes looked at closely in a few pictures, but it would also offer a good opportunity to take a glance at the changing role of dissonance in its relation to consonance.

The appearance of chromatic dissonance in the musical expression of a storm is not only and merely an imitation of the sound of the wind: music — though it occasionally reproduces the sounds of nature — is not essentially onomatopoeic. The frequent use of the chromatic scale in the musical pictures of a storm can also and should rather be accounted for by the fact that the disruption of the human system of differently pitched and socially fixed tones signifies the threat of nature. Man's relation to nature is, of course, not independent of his relation to society.

It is with such a function that chromatic effects are applied to a very limited degree in the third movement of Part II (Summer) of Vivaldi's charmingly melodious and sweetly harmonious series of concerto grossoes, *The Four Seasons* (1730). To modern ears, this storm scene, especially when listened to in isolation from the rest of the work, does not sound any more wicked than the musical depiction of the witches in Purcell's *Dido and Aeneas* or of the furies in Gluck's *Orpheus*, but in the whole pattern of the predominantly consonant work it plays its part.

In the fourth movement of Beethoven's *Pastoral Symphony* (1807—8) the storm is more fearful than in Vivaldi's *The Four Seasons* or, for that matter, in Haydn's *The Seasons* (1801). In Beethoven's work the storm appears in full symphonic pomp with thundering drums, lightening flutes, running violins and the raging of the whole orchestra. Chromatic dissonance also plays a more important part than it did in Vivaldi's work as it steps up the horrifying intensity of the tempest.[21]

In romanticism the storm theme is a favourite one, and in romantic music the general significance of the chromatic scale in depicting a storm has increased. In Chopin's *The Storm-Etude* (1837) the elegiac melody in A minor is accompanied by storming, passionate chromatic runs throughout the piece.[22]

In Wagner's *The Flying Dutchman* (1842) chromatics, besides expressing the hostility of storm to man, begins to take up a structural significance in building up and connecting leitmotifs. Chromatic passing notes are also often responsible for frequent changes in key.

Elements of the classical and especially of the romantic tradition have been handed down to the present century and this may become 'contemporary' music.

Wagner's music, especially the painfully longing dramatic melody in *Tristan*, besides embodying a thoroughly romantic attitude, also had a great impact on 'modern' music, influencing even Alban Berg's *Lyric Suite* (1925—6).

A moderate use of the chromatic scale along with the much preferred whole tone scale in the windy seascapes of Debussy's magnificant symphonic poem, *The Sea* (1908) results in 'modern' impressionistic colours. It should be noted that within both scales the tone distances are equal and thus the tone rows become open as opposed to the closed systems of the traditional major and minor scales.

The most vigorous breakthrough of the 'modern' took place in the twelve tone works of Arnold Schönberg, Alban Berg and Anton Webern. It is in their most characteristic works that chromatics gets dissociated from such a well-defined subject as the storm and tends to become universal, expressing general chaos and discord.[23] This change is far from being merely quantitative. It indicates a fundamental change of meaning both of consonance and dissonance. The aesthetical principle of this change is very clearly defined by Thomas Mann in the description of the work of Adrian Leverkühn, the avantguarde composer of the novel *Doctor Faustus*. Mann's words are all the more valuable as in characterizing Leverkühn's music he is known to have resorted to important features of Schönberg's music. He certainly did not copy it but used it to create an authentic atmosphere of the music of a 'modern' composer and, generally speaking, of the aesthetic principles of an avantguarde artist. Nevertheless, Schönberg found the similarity between Leverkühn's musical portrait and his own striking enough to bring against Mann the phantastic charge of an unlawful expropriation of his new tone system.

Mann's description of Leverkühn's work, *Gesta Romanorum* composed in the early years of World War I already suggests a touch of paradoxical disharmony between musical form and content indicating a basic change in human and artistic values: in the scores of *Gesta* "the harmonically most dominating, the rhythmically labirynthine was applied to the simplest material, and again a sort of musical children's trumpet style to the most extraordinary".[24]

The paradoxical position of the 'modern' composer in a world conceived as the incarnation of evil and disharmony is even better brought home in the analysis of Leverkühn's *Apocalypsis cum figuris* (1919), the apocalyptic outcome of the crisis and defeat of human values in World War I. "The whole work — Mann writes — is dominated by the paradox (if it is a paradox) that in it dissonance stands for the expression of everything lofty, solemn, pious, everything of the spirit; while consonance and firm tonality are reserved

for the world of hell, in this context a world of banality and commonplace."[25] No identification of the artist with the given world of hell seems to be possible but his alienation from the human world through various stages of lonely escape in the long run also proves to be the work of the devil and its cold dissonance leads to the disintegration of the personality and art of the composer. Leverkühn's predicament is that in all his relations with the world, disharmony is there at the bottom of things. This circumstance brings about a third manifestation of paradox: "Chorus and orchestra are here not clearly separated from each other as symbols of the human and the material world; they merge into each other, the chorus is 'instrumentalized', the orchestra, as it were, 'vocalized', to that degree and to that end that the boundary between man and thing seems shifted . . ."[25] man in art is subject to reification, the objectivity of art becomes subjectivized.

Leverkühn's last composition, his symphonic cantata, *The Lamentation of Doctor Faustus* (1929—1930) sums up his artistic aspirations. With its chromatic twelve note central subject, its amalgamation of extreme structural calculation and pure, subjective expressiveness, its static variations of lamentation, its fading final symphonic adagio, it is a fearful and deliberate revocation of Beethoven's *The Ninth Symphony*, of the good, the noble and the human.

Mann's greatness in characterizing Leverkühn and his music lies in his being able to show the perfect moral and artistic honesty of the composer in his response to the disharmonious contradictions of the world around him and in his being capable of criticizing Leverkühn's artistic endeavours by the introduction of the humanistic story-teller Zeitblom and by concluding Leverkühn's story with the belated, tragic recognition of the great composer himself, who "chargeth his soul and taketh the guilt of the time upon his own shoulders, so that he is damned. For it has been said 'Be sober, and watch!' But that is not the affair of some; rather, instead of shrewdly concerning themselves with what is needful upon earth that it may be better there, and discreetly doing it, that among men such order shall be stablished that again for the beautiful work living soil and true harmony be prepared, man playeth the truant and breaketh out in hellish drunkenness; so giveth his soul thereto and cometh among the carrion."[27]

Bartók's innermost aspirations in music, folklore and life could not be better characterized than by Thomas Mann's words; his very endeavour was "that again for the beautiful work living soil be stablished and true harmony prepared". But being through and through the son of his country and century, he was well aware of the fact that such a harmony could not be achieved without taking into account the sharp disharmony of the historical contradictions that were so typical of his time afflicted by two world wars and the barbarity of fascism. For him, composing music meant expressing and

synthesizing the predicament and the possibilities of man in our time; his music achieved a unique synthesis of 'modern' and 'contemporary' aspects.

His work shows a striking similarity with the music of the precursors and the representatives of the 'modern' trend. After the early influence of Brahms, Wagner and R. Strauss, he found inspiration in the form of the compositions of Debussy, Stravinsky and Schönberg. From our point of view, i.e. the point of view of chromatic dissonance and diatonic consonance it is especially Bartók's relation to Schönberg's chromatic twelve tone, serial music that is of importance.

It was around and after 1912 that Bartók became acquainted with Schönberg's *String Quartet No. 2.*, various piano pieces and the *Five Orchestral Pieces*. As Bence Szabolcsi puts it: "Schönberg in these works, starting from Wagner's late romantic world of harmony, breaks up and leaves the frames of tonal music. In the course of discomposing these frames, he attained a kind of hyper-chromatics, the application of fourth chords, the special pointing of rhythm, a certain ecstatic 'symphonization' of spoken and sung words, an evocation of extreme dissonance and strikingly original orchestral effects. (It is worthwhile to compare e.g. the scherzo movement of *String Quartet No. 2.* with Bartók's quick movements written at the same time, or the chords in No. VI of the piano pieces with Bartók's later fourth-harmonies, among others the fourth chords denoting the sounds of the city that open *The Miraculous Mandarin.)*"[28] Elsewhere B. Szabolcsi points out the attraction of the Schönbergian "linear poliphony" for Bartók.[29] Bartók's interest in Schönberg's music is also evident from his articles *A. Schönbergs Musik in Ungarn*[30] and *Das Problem der neuen Musik.*[31]

Chromatic dissonance, however, did not become overwhelming in Bartók's music. He saw this clearly himself when he wrote in 1928 that although he had at one time approached a kind of twelve tone music, he had never abandoned the tonal basis. It was the tonality of folk music he based his works on.[32]

Folk music which Bartók collected, studied, analysed, compared and systematized in an ever widening scope became more and more the governing principle of his manner of composition, indeed, his "musical mother tongue".[33]

Bartók's great achievement is that he did not keep chromatic dissonance and pentatonic consonance in a polar juxtaposition but merged them in a new musical synthesis. The nature and the genesis of this synthesis were examined closely recently in József Ujfalussy's perceptive book on Bartók.[34] In this creative synthesis the modified inheritance of Bach, Beethoven and Liszt took on a growing significance.[35] Bartók's *Concerto for Orchestra* (1943) with its relatively independent treatment of contrasted orchestral voices, its symphony-like inner and outer arrangement of movements and its gradual transition from the darkness of the mournful lament of the first and the third movements to the light of the peoples' ring dance in the last movement clearly

indicates Bartók's independent approach to pre-classical and classical traditions. Unlike Leverkühn, Bartók did not "take back", reverse, revoke or recount the message of Beethoven's *Choral Symphony*, but modernized it. Although he was also aware of the paradoxical relationship between consonance and dissonance in a period of human discord, he did not regard disharmony as absolute in life, and therefore consonance in his music ultimately expresses "the ideal" and dissonance "the distorted" — to quote the subtitle of his early composition *Two Portraits* (1907—8). The general transition from darkness to light, from loneliness to community, from disharmony to harmony so evident in Bartók's late compositions, in his *Music for String Instruments, Percussion and Celesta* (1936), or his *Concerto for Orchestra* (1943) realizes a Beethovenian principle. The ring dance of various peoples expressing the ideal of people becoming brethren in the last movement of *Music* and *Concerto* carries across the same message as the full orchestral and choral jubilation of the Schillerian mirth ode in the last movement of Beethoven's *Ninth Symphony*. In the Leverkühnian type of music old consonance is referred to new dissonance. In the Bartókian synthesis new dissonance is referred to new consonance. Hence its musical and general aesthetical significance.

*

The examples of Endre Ady, Attila József, Károly Ferenczy, Gyula Derkovits, István Dési Huber or Béla Bartók — not to mention some other names — bear witness to the fact that the 'contemporary' and the 'modern' can, under certain circumstances, be synthesized in the category of the modern. This achievement seems to have been repeated several times, in very different forms, in 20th century Hungarian poetry, painting and music. This fact, however, does not mean that to achieve such a synthesis should be an exclusively Hungarian cultural phenomenon. Louis Aragon, Paul Eluard, Bertold Brecht, Thomas Mann, Arthur Miller, Thomas Wolfe or Benjamin Britten — to repeat but a few outstanding names — have created masterpieces which show both the possibility and the extraordinary variety and diversity of such a synthesis, which is not a fixed stylistic model but a living, creative tendency taking a different shape in every new instance.

NOTES

[1] This paper is partly based on a series of lectures delivered by the author at the Hungarian Department of the University of London in the 1965/66 session.
[2] Spender, St., *The Struggle of the Modern*. London, Hamish Hamilton, 1963.
[3] Op. cit. p. 72.
[4] Op. cit. p. X.
[5] Op. cit. p. 77.
[6] Op. cit. p. 117.
[7] Op. cit. p. 119.
[8] Op. cit. p. 121.

[9] Op. cit. p. 117.
[10] Op. cit. p. 118.
[11] Op. cit. p. 72.
[12] I am going to quote *The Puszta, in Winter* in the prose translation of Miss Edith Hohlbaum and Miss Elizabeth Stewart; *The Winter Hungary* in the prose rendering of Miss Edith Hohlbaum; and *Bleak Country* in the verse translation of Mr. István Farkas. I am very thankful to them for letting me have the translations. I am quoting the Hungarian originals and the English translations in full in the appendix.
[13] Cf. Révai, J., *Petőfi Sándor*. Válogatott irodalmi tanulmányok (Selected Literary Studies), Budapest, Kossuth, 1960. p. 58. Heine called Petőfi the Hungarian Burns. The parallel is correct in that the unity of plebeian-popular song tone, descriptive landscape poetry and political radicalism are characteristic of Burns's poetry too. The economic backwardness and the national struggle of Scotland are an objective basis for this similarity. Poets standing nearer in time to Petőfi such as Heine and Shelley lived under conditions in which the development of the bourgeois society created special contradictions. Hence for them, the kind of popular immediacy characterizing Petőfi and Arany was impossible. Heine's irony and Shelley's exuberant phantasy clearly show this. But even in drawing the Burns—Petőfi parallel it should be borne in mind that Burns was a Scottish contemporary of the 1789 French Revolution whereas Petőfi and Arany were actual promoters and participants of the 1848 Hungarian Revolution and War of Independence. This explains the fact that Burns's revolutionary and social poetry sometimes tended to be abstract, whereas those of Petőfi and Arany drew an extraordinary concreteness from everyday contact with actual revolutionary trends and events.
[13a] Cf. Révai, J., *József Attila költészetéről* (On the Poetry of A. József). Op. cit. p. 336.
[14] The word *summit* renders the Hungarian original *a magas* ('the high thing') with some poetic licence. Considering the given context, in *a magas* there is no reference to the peak of a mountain which would be inconceivable on The Great Hungarian Plain anyway. *A magas* really refers to the sky, and the line *Dunnába bútt fönn a magas* literally means 'the sky has gone under an eider-down'.
[14a] Cf. Hankiss, E., *József Attila complex képei* (The Complex Pictures of A. József). *Kritika*, Oct., 1966. Vol. IV. No. 10. pp. 11—23.
[15] Cf. Kampis, A., *Csontváry ismeretlen levele* (An Unknown Letter by Csontváry). *Műterem* (Studio), Budapest, 1948. Vol. I. No. 2. pp. 5—6.
[16] K. Csala in his article *Délibábok hazája* (A Country of Mirages) published in *Alföld*, Feb. 1964. Vol. XV. No. 2. p. 190, points out that G. Haranghy took a film of the Hortobágy. G. Jászai in his book entitled *Csontváry, kritikai jegyzetek* (Csontváry, Critical Notes) proves that Csontváry had seen that film before he wrote his letter to Haranghy. But G. Perneczky is certainly right in observing that it is not immaterial what it was that the artist perceived in the film. (Cf. Perneczky, G., *Csontváry-könyv Münchenből és ami ebből következik* (A Book on Csontváry from Munich and What Follows from this). *Nagyvilág*, Feb. 1967, Vol. XII. No. 2. p. 266. In the light of all this evidence we have good reasons not to overemphasize the importance of Csontváry's letter to the photographer, nor to overlook the hints it contains, which unwittingly elucidate an important aspect of the painter's creative method.
[17] Németh, L., *Csontváry*. Translated by Zsuzsanna Horn. Budapest, Corvina, [1965] p. 34.
[18] Ibidem.
[19] Cf. Szabolcsi, M., *Attila József, Gyula Derkovits, Béla Bartók. Költészet és korszerűség* (Poetry and Modernity). Budapest, Magvető, 1959. pp. 52—94.
[20] The social connotation of the storm scene becomes clear in the relation of the following pictures: *A Storm Is Coming*, charcoal drawing, 1934—5; *Voice Crying in the Wilderness*, oil painting, 1934—5; the latter also appearing as the background picture of the oil painting entitled *Attila József—Gyula Illyés*, 1940—41.
[21] The greater emphasis on chromatics and dissonance in Beethoven's work suggests a greater importance of contradictions. This suggestion would seem to be corroborated by the testimony of the more intricate pattern within and between the movements of the Beethovenian symphony. One aspect of this greater intricacy is the structure of the sonata form. Another feature is the qualitative difference between the mood of the movements. Whereas with Haydn and (the early) Mozart the differences between the moods of the symphonic movements seem to lie in quantity, degree or approach, with Beethoven (from the *Third Symphony* on) they are differences in kind. For Haydn and partly for Mozart, the harmony of the musical world picture is natural and organic

as was indeed the case in the culture of Enlightenment. Accordingly, their symphonic movements give the impression of being different aspects of the selfsame essential harmony. For Beethoven, harmony is something to fight for. It is the final outcome of a very dynamic struggle between antagonistic forces, waged in antagonistic movements of funeral marches, scherzos and feasts of jubilation. Harmony with Beethoven is the emotional-musical counterpart of the unity of contradictions in the sense of Hegel's and Goethe's dialectics reflecting the motion of reality in and after the time of the French Revolution. That is why Beethoven's symphonic movements reach a depth and intensity unheard of before. The inner structures of such musical forms as the suite, the concerto grosso and the symphonies of Haydn, Mozart and Beethoven show an ever increasing intricacy, not unlike — though, of course, not closely parallel with — the more and more complicated structural patterns of the frame-story, the picaresque novel, the 18th and the 19th century novel, or those of fully metaphysical, Kantian and Hegelian philosophy.

[22] The increased force of contradictions can also be felt in the often problematic nature of the crowning movements in romantic symphonies. Whereas the slow movements expressing mainly the private aspect of man's life are often convincingly lyrical, the last, crowing movements often lack the victorious inner power of classical symphonies. The strength of contradictions often makes their unity impossible. Shubert may have felt this when he left his greatest symphony "Unfinished", or better said, when he recognized that, from the romantic point of view, it was both finished and perfect with its two movements.

[23] In this line of argument it is, of course, by no means suggested that chromatics before the time of the Viennese School should have been restricted to the subject of the storm, or that every composer should have made a wider application of the chromatic scale than his predecessor had done. The point is that the growing application of chromatic dissonance reflects the historical unfolding of contradictions in life and that in the works of the Viennese School the process ceased to be partial and tended to become general. Chromatics within and outside the musical expression of storm is one possible illustration of this general trend.

[24] Mann, Th., *Doctor Faustus.* The Life of the German Composer Adrian Leverkühn as Told by a Friend. Translated by H. T. Lowe-Porter. London, Secker and Warburg, 1949. p. 320.

[25] Mann, Th., op. cit. p. 375.

[26] Ibidem.

[27] Mann, Th., op. cit. pp. 499—50.

[28] Szabolcsi, B., *A csodálatos Mandarin* (The Miraculous Mandarin). *Zenetudományi Tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére* (Studies in Musicology Devoted to the Memory of Ferenc Liszt and Béla Bartók). Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955. p. 530.

[29] Szabolcsi, B., *Bartók Béla élete* (The Life of Béla Bartók). Ferenc Bónis, Bartók élete képekben. Budapest, Zeneműkiadó, 1956. p. 2. Cf. Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók.* New York, Oxford University Press, 1953. pp. 41, 44, 48, 64, 69, 82, 105, 111—2, 114, 126, 128, 140, 171, 205—6, 218, 234, 247—8, 283, 294, 306.

[30] Musikblätter des Anbruch. Wien, 1920. pp. 265—7.

[31] Melos, Berlin, April 16, 1920.

[32] Bartók, B., *Magyar népzene és új magyar zene* (Hungarian Folk Music and New Hungarian Music). József Ujfalussy (ed.), *Bartók-breviárium* (A Bartók Breviary). Budapest, Zeneműkiadó, 1958. p. 338.

[33] Cf. Bartók, B., *A parasztzene hatása az újabb műzenére* (The Effect of Peasant Music on Recent Art-Music). Ujfalussy, J., *Bartók-breviárium* (A Bartók Breviary). Budapest, Zeneműkiadó, 1958. p. 336. — Szabolcsi, B., *Bartók és a népzene* (Bartók and Folk Music). *Új Zenei Szemle,* Sept., 1950. Vol. I. No. 4. pp. 39—47.

[34] Ujfalussy, J., *Bartók Béla.* Budapest, Gondolat, 1965. Vol. I. pp. 139, 145—7, 151—2, 182, 218, 221, 261—4; Vol. II. 42, 44—6, 62, 66—8, 102, 108—110, 116—7, 270, 312, 313—4, 341—8, 367. — Cf. Szabolcsi, B., *A Csodálatos Mandarin* (The Miraculous Mandarin). *Zenetudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1955. 530—3. — János Kárpáthy, *Bartók és Schönberg.* Magyar Zene, Dec. 1963. Vol. IV. No. 6.; Jan., 1964. Vol. V. No. 1.

[35] Cf. Lendvai, E., *Bevezetés a Bartók művek elemzésébe* (An Introduction to the Analysis of Bartók's Works). *Zenetudományi Tanulmányok,* 1955. pp. 461—503. — Szabolcsi, B., *Bartók Béla élete.* Op. cit., Budapest, Zeneműkiadó, 1956. 31—3. — Ujfalussy, J., *Bartók Béla.* Budapest, Gondolat, 1965. II. 116—7, 312, 367.

APPENDIX

Sándor Petőfi:

A puszta, télen

Hej, mostan puszta ám igazán a puszta!
Mert az az ősz olyan gondatlan rossz gazda;
Amit a kikelet
És a nyár gyüjtöget,
Ez nagy könnyelmüen mind elfecséreli,
A sok kincsnek a tél csak hült helyét leli.

Nincs ott kinn a juhnyáj méla kolompjával,
Sem a pásztorlegény kesergő sípjával,
S a dalos madarak
Mind elnémultanak,
Nem szól a harsogó haris a fű közűl,
Még csak egy kicsiny kis prücsök sem hegedűl.

Mint befagyott tenger, olyan a sík határ,
Alant röpül a nap, mint a fáradt madár,
Vagy hogy rövidlátó
Már öreg korától,
S le kell hajolnia, hogy valamit lásson . . .
Így sem igen sokat lát a pusztaságon.

Üres most a halászkunyhó és a csőszház;
Csendesek a tanyák, a jószág benn szénáz;
Mikor vályú elé
Hajtják estefelé,
Egy-egy bozontos bús tinó el-elbődül,
Jobb szeretne inni kinn a tó vizébül.

Leveles dohányát a béres leveszi
A gerendáról, és a küszöbre teszi,
Megvágja nagyjábul,
S a csizmaszárábul
Pipát húz ki, rátölt, és lomhán szipákol,
S oda-odanéz: nem üres-e a jászol?

De még a csárdák is ugyancsak hallgatnak,
Csaplár és csaplárné nagyokat alhatnak,
Mert a pince kulcsát
Akár elhajítsák,
Senki sem fordítja feléjök a rudat,
Hóval söpörték be a szelek az utat.

The Puszta, in Winter

Oh, the Puszta now is truly bleak!
For Autumn is such a bad, careless farmer;
What Spring
And Summer have stored up,
He heedlessly squanders all,
And Winter finds no trace of former treasures.

There is no flock out there, nor wistful sound of sheep-bells,
Nor the mournful piping of the shepherd-lad,
All the singing birds
Fall silent,
No screeching corncrake calls from the grass,
Not even a cricket chirps.

The plain stretches flat like a frozen sea,
The sun glides low like a tired bird.
Or, as if with the weakened sight
Of old age,
He has to bend low to see . . .
Even so he sees little on the plain.

The fisherman's hut and the keeper's shack are deserted now;
The farms are silent, inside the cattle are feeding;
When driven to the trough
At dusk,
Here and there a shaggy steer will sadly bellow,
It would rather be outside drinking the water of the lake.

The farmhand reaches down his leaves of tobocco
From the beams, and lays them on the doorstep,
He cuts them up roughly,
And from his boot-top
He pulls a pipe, thumbs in the leaf and puffs at it indolently,
And keeps looking: to see if the manger is empty.

Even the inns are quiet,
The innkeeper and his wife can both have a good sleep,
For they might as well throw away
The key of the cellar,
Nobody points the shaft in their direction,
The winds have swept snow over the road.

Most uralkodnak a szelek, a viharok,
Egyik fönn a légben magasan kavarog,
Másik alant nyargal
Szikrázó haraggal,
Szikrázik alatta a hó, mint a tűzkő,
A harmadik velök birkozni szemközt jő.

Alkonyat felé ha fáradtan elűlnek,
A rónára halvány ködök telepűlnek,
S csak félig mutatják
A betyár alakját,
Kit éji szállásra prüsszögve visz a ló . . .
Háta mögött farkas, feje fölött holló.

Mint kiűzött király országa széléről,
Visszapillant a nap a föld pereméről,
Visszanéz még egyszer
Mérges tekintettel,
S mire elér szeme a tulsó határra,
Leesik fejéről véres koronája.

Endre Ady:

A Téli Magyarország

Magyar síkon nagy iramban át
Ha nyargal a gőzös velem
Havas, nagy téli éjjelen,
Alusznak a tanyák.

Olyan fehér és árva a sík,
Fölötte álom-éneket
Dúdolnak a hideg szelek.
Vajjon mit álmodik?

Álmodik-e, álma még maradt?
Én most karácsonyra megyek,
Régi, vén, falusi gyerek,
De lelkem hó alatt.

S ahogy futok síkon, telen át,
Úgy érzem, halottak vagyunk
És álom nélkül álmodunk
Én s a magyar tanyák.

Now the winds and storms reign,
One of them whirls round high up in the air,
The other charges along below
With flashing anger,
The snow flashes beneath it like a flint,
The third comes headlong to join the fray.

Towards dusk when, tired, they come to rest,
Pale mists settle on the heathland,
And only half-reveal
The figure of the outlaw,
Whom the snorting horse bears towards his shelter for the night...
A wolf at his heels, a raven over his head.

Like an exiled king from the boundary of his land,
The sun glances back from the edge of the world,
Looks back once more
With angry gaze,
And by the time his eye has reached the opposite horizon,
His blood-red crown tumbles from his head.

Translated by Edith Hohlbaum and Elizabeth Stewart

The Winter Hungary

Across Hungarian plains speedily
When the locomotive gallops away with me
On a snowy expanse of winter night,
The farms are sleeping.

How white and lonely is the plain,
The cold winds hum
A dream-song above it.
I wonder what dreams they bring to it.

Is it dreaming, has it any dreams left?
I am on my way home for Christmas,
An old and aged village boy,
But my soul is under snow.

And as I run across plains, through winter,
I feel we are dead
And we dream without a dream
I and the Hungarian farms.

Translated by Edith Hohlbaum

Attila József:

Holt vidék

Füstöl a víz, lóg a káka
kókkadón a pusztaságba.
Dunnába bútt fönn a magas.
Sűrű csönd ropog a havas
mezőben.

Kövér homály, zsíros, csendes;
lapos lapály, kerek, rendes.
Csak egy ladik, mely hallhatón
kotyog még a kásás tavon
magában.

Jeges ágak között zörgő
időt vajudik az erdő.
Csattogó fagy itt lel mohát
s ideköti csontos lovát
pihenni.

És a szőlő. Közbül szilva.
A tőkéken nyirkos szalma.
Sorakozó sovány karók,
öreg parasztoknak valók
járkálni.

Tanya, — körülötte körbe
fordul e táj. A tél körme
oldaláról egy keveset
repesztgeti még a meszet;
eljátszik.

Az ól ajtaja kitárva.
Lóg, nyikorog, szél babrálja.
Hátha betéved egy malac
s kukoricatábla szalad
csövestül!

Kis szobában kis parasztok.
Egy pipázik, de harasztot.
Ezeken nem segit ima.
Gondolkozva ülnek im a
sötétben.

Uraságnak fagy a szőlő.
Neki durrog az az erdő.
Övé a tó s a jég alatt
neki bujnak a jó halak
iszapba.

Bleak Country

Steaming waters; rushes drooping:
in the wasteland wither, stooping.
Summit snug in its downy bed.
Stillness walks, with crunching tread,
the snow-bound fields.

Bulky shadows, silence-bounded.
Hollow flatland, trim, well-rounded.
There is but the jabbering note
of a mooréd, abandoned boat
in the sludge.

Ice-hung woods in labour still,
bringing forth a rustling chill.
Jittery frost comes down the glade
to mossy trees his bony jade
to tether.

And lo ! the vineyard, fenced with haw.
The vinestocks wrapt in clammy straw:
rows of props — an army muted —
just for age-worn peasants suited
to walk with.

A farm-house, by this region vast
all encompassed. A nipping blast:
the claws of Winter chip by chip
off its walls the whitening strip
playfully.

Wide open, the sty-door's creaking,
slapped by a fretful wind that's shrieking.
Some piglet, maybe, in there strays
and eats up all the ears of maize
left over.

Weazened peasants in hut abide:
one smokes — a blend of grasses dried.
Prayers are here of no avail !
They muse, and their thoughts slowly trail
in the gloom.

That vineyard claims one master, who
owns all that crackling forest, too.
his is the lake and all the fish
that 'neath the ice-crust headlong swish
into mud.

Translated by István Farkas

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 165—173 (1968)

Possibilité d'une unité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interprétation des textes

Par

MIKLÓS SZABOLCSI
(Budapest)

1. Ces temps derniers nous sommes témoins sur le terrain de l'analyse des textes d'une floraison exceptionnelle des méthodes structuralistes, et sur le plan théorique et dans des analyses concrètes. Ces études nous ont apporté sur les deux plans des résultats nouveaux et inattendus. (Sans entrer dans le détail des questions de terminologie, je désignerais comme structuralistes les tendances qui considèrent le texte comme une entité autonome, tendent d'en dégager les lois inhérentes, par un travail de découpage et décomposition de ses éléments, qui visent à établir la structure du texte en formant des éléments découpés le modèle de cette structure. Toutes ces méthodes se placent, — sinon dans la théorie, mais dans la pratique, — sur un plan strictement synchronique, pratiquant une coupure très nette entre la dimension temporelle et la dimension présente du texte.)[1]

Il est bien connu que toutes ces méthodes ont comme précurseurs, plus exactement comme phénomènes parallèles les travaux des formalistes russes, le Cercle Linguistique de Prague et surtout toutes les écoles du New Criticism, du Close Reading, d'origine anglo-saxonne (il suffit ici de citer les noms de T. S. Eliot et de Richards), — et cela dès les années 20.

Toutefois, c'est un fait incontestable que les récents travaux structuralistes ont apporté de nouveau, au point de vue théorique surtout, et ont pour ainsi dire rajeunis toutes ces méthodes. En simplifiant beaucoup, on pourrait parler

a) d'une tendance structuraliste inspirée directement des travaux linguistiques, — école dont les premiers accomplissements remontent aux formalistes russes et aux travaux du Cercle Linguistique de Prague, et dont le chef et maître incontestable est Roman Jakobson, — qui lui-même a non seulement esquissé le programme de l'analyse structurale d'inspiration linguistique, mais a procédé à maintes analyses brillantes de texte, de poèmes notamment. Cette école se trouve aujourd'hui renforcée par l'influence de l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss; et toute une partie de la «nouvelle critique», actuellement tant discutée en France, s'inspire également de Jakobson (en général de la linguistique structurale) et de C. Lévi-Strauss.[2]

b) d'une tendance structuraliste qui s'inspire surtout de la théorie de l'information, des récents résultats de la théorie de communication. Cette école utilise largement les méthodes mathématiques, — même cybernétiques, pour reconstruire le modèle des textes. Les travaux bien connus de Giraud, de Zipf, de Shannon, de H. Frank et d'autres doivent ici être mentionnés comme constituant la base pour l'élaboration de ces méthodes. Ce sont Th. Sebeok, Max Bense, Wilhelm Fuchs, Joseph Lauter, qui ont élaboré la théorie la plus conséquente des textes de ce point de vue, et A. A. Moles représente le plus hardiment ces tendances.[3] En U. R. S. S., c'est l'école groupée autour Kolmogorov, surtout Kondratov, — en Tchécoslovaquie, c'est le regretté Jiri Levy qui ont élaboré de nouvelles méthodes pour constituer des modèles mathémathiques de la littérature. A. A. Moles, d'ailleurs, considère sa théorie informationnelle de l'esthétique comme le point d'intersection entre la théorie structuraliste et théorie dialectique.[4]

Il n'est pas notre tâche d'esquisser ces théories, ni analyser leurs résultats; peut-être suffirait-il de souligner, que c'est au point de vue méthodologique, sur le plan général de la théorie, que ces écoles, — et surtout la deuxième, — apportent les nouveautés les plus intéressantes, des pensées, des méthodes de travail très fécondes. Aussi, quelques phénomènes de la littérature contemporaine (le «nouveau roman» français, certains tendances de la poésie) et même plus ancienne (Mallarmé, Valéry, les hérmétiques français du 16e s.) ont trouvé une analyse et une explication nouvelle au lueur de ces théories. Il me semble que sur le terrain de la poétique, mais surtout sur le terrain de la rhytmique, et de la métrique, ces résultats sont des plus convaincants (cf. les études bien connus de R. Jakobson, les travaux phonostylistiques sur la langue poétique de I. Fónagy[5]). Quant aux analyses concrètes des textes littéraires, nous trouvons aussi quelques tentatives intéressantes. Il faut avouer toutefois, que dans ce domaine nous possédons encore relativement peu d'analyses concrètes pour en pouvoir juger définitivement.[6]

2. Celui qui, jusqu'ici, comme moi, s'occupait des textes, — en faisant des éditions critiques et des analyses de texte des poètes hongrois contemporains, — de point de vue surtout génétique, historique, qui s'est habitué dans ses démarches à la méthode analytique diachronique, — doit se poser la question: est-ce que toutes ces méthodes structuralistes, partant d'un point de vue strictement synchronique, — sont-elles tout à fait étrangères aux méthodes généto-diachroniques? Est-ce qu'un certain rapprochement est-il possible, est-ce que les deux méthodes peuvent-ils se complèter, ou s'excluent mutuellement?

Une certaine synthèse, une unité, une reconciliation des méthodes d'invistigation diachronique et synchronique a été dès longtemps préconisée par les maîtres même des méthodes structuralistes. Ainsi p.e. Jakobson, «Synchronic analysis must encompass linguistic changes and vice-versa,

linguistic changes may be comprehended only in the light of synchronic analysis».[7] Lévi-Strauss a souligné énérgiquement à plusieurs reprises que «la critique structuraliste et celle d'obédience historique, loin de s'exclure, s'impliquent. Une bonne étude structurale suppose toujours qu'on ait avec ferveur interrogé l'histoire et, dans le cas d'un objet littéraire, la linguistique: soit deux domaines les mieux propres à soumettre au contrôle externe les hypothèses du chercheur».[8] Ou encore «. . .l'analyse des structures historiques implique un recours constant à l'histoire».[9]

De mon avis, il existe un certain nombre de points où les deux méthodes peuvent se compléter, et s'aider mutuellement; d'autre part, il existe encore bon nombre des points où les deux groupes des méthodes se contredisent. Tout de même on pouvait procéder dès aujourd'hui dans l'analyse des textes littéraires par les méthodes conjointes, qui s'enrichissent.[10]

Et tout d'abord, sur la nature du texte littéraire. En acceptant d'une part la définition linguistico-structuraliste du texte: «un système cohérent de signes», ou encore, comme dit, parlant de la notion topologique du texte, Bense: «Texte sind Gebilde, die aus Wörtern als den entscheidenden Elementen bestehen. Text ist der Oberbegriff für alle Arten von Zusammenstellung dieser Elemente in zeitlicher und räumlicher Hinsicht.»[11], il faudrait ajouter d'autre part que d'après notre avis, aucun texte n'existe séparément, indépendamment. Chaque texte littéraire est *situé* dans un contexte littéraire, historique, psychologique, et il n'est compréhensible totalement et définitivement que de ce contexte, — chaque mot, chaque assertion fait allusion à quelque chose qui est *au dehors* du texte. Même Max Bense conclut dans ces travaux sur la nécessité d'établir, d'expliquer la «Weltrelation» des textes, — ce qui implique la connaissance du Welt, — des conditions historiques et littéraires. Comme dit Sartre: «un ouvrage de l'esprit est naturellement *allusif*».[12] On pourrait même suggérer la formule que chaque texte littéraire est une sorte *de carrefour* où se rencontrent, s'entrecroisent diverses facteurs lingistiques, littéraires, psychologiques; on pourrait dire aussi, que le texte et le *produit* même de ces diverses facteurs. J'appartiens donc à ceux qui, comme dit tout récemment R. Fayolle[13] considèrent l'oeuvre, le texte comme un «phénomène inscrit dans une histoire et ayant lui-même sa propre histoire»; toutefois, en même temps, je crois aussi que l'oeuvre littéraire, le texte obéit à quelques lois, ou plutôt régularités générales, qu'on pourrait déceler avec les méthodes structuralistes. Deux grands réseaux se manifestent donc dans chaque texte littéraire; certains traits généraux des textes littéraires en général, — et les diverses courants et facteurs qui préscrivent la naissance d'un texte. Les méthodes structuralistes, s'occupent plutôt des premiers, des méthodes génétiques de la seconde. Il s'agirait, en principe, de démêler, de discerner dans le texte les deux aspects, le général et le particulier, la structure invariable et la réalisation constamment changeante.[14]

3. Dans le travail pratique, comment ce serait possible? On pourrait envisager quelques méthodes de synthèse. P. e.

a) faire l'analyse structurale de diverses textes (d'un auteur, d'une époque etc.) — et comparer les résultats de ces analyses, en essayant classer en identités et en différences les traits caractéristiques, — et en essayant ainsi dégager les éléments découpés — à partir des diverses textes. Les différences et identités seraient ainsi le résultat de diverses processus *dans le temps*, — psychologiques ou historiques. Le processus littéraire (un courant, — l'histoire d'un genre etc.), comme la carrière d'un auteur pourraient être ainsi interprétés comme une série de différences et identités, on pourrait même procéder à établir des *structures-modèles* de diverses oeuvres en diverses époques, de divers genres, — et comparer la réalisation, des oeuvres véritables à ces modèles, tout comme la métrique considère dès aujourd'hui un poème comme la réalisation d'un schéma, d'un modèle idéal. Diverses courants de l'histoire littéraire, de l'histoire, les individus créateurs peuvent ainsi *être caractérisés dans leurs identités et différences* réciproques, — et peuvent être expliqués comme un réseau spécial de différences et d'identités. Cette méthode pourrait aussi être utile dans la littérature comparée; certains traits caractéristiques des littératures nationales peuvent ainsi mis en relief avec ce réseau de différences.

b) On pourrait procéder, — et c'est ce que nous avons essayé, lors de l'analyse d'un texte du poète hongrois A. József, Eszmélet — d'analyser un texte littéraire en même temps avec les deux méthodes à la fois. C'est à dire: essayer d'établir la structure d'un texte littéraire, les régularités de sa forme etc. — et, comme deuxième étape, d'insérer la structure inhérente ainsi établie dans un contexte plus large. (Ce contexte lui-même peut être doublement caractérisé: *a—b*) un contexte doublement historique: *a)* d'histoire littéraire: motifs, formes, courrants, influences, qui jouent tous leurs rôles dans le choix de la forme, des mots, des images; c'est ici que s'insère toute la problématique des *topoi*. *b)* d'histoire proprement dit: en nommant ainsi tous les facteurs d'ordre historique, économique, politique qui ont exercé une influence sur la naissance du texte. — *c)* le contexte psychologique — en tenant compte des caractéristiques psychologiques de poète, de ses méthodes de création, de son caractère, de son psychisme, de ses obsessions même, — d'autre part, de sa vision du monde qu'il a élaboré.

De ce point de vue, l'étude des *variantes* d'un texte littéraire peut-être définitive, de plus, cette étude est un des *liens* entre les deux méthodes.

C'est que les variantes d'un texte littéraire sont d'un point de vue tout à fait parties inhérentes de la structure — elles forment des structures à part, dans des différents phases de la création, — elles élucident et expliquent le texte définitif comme structure; mais d'autre part, ces variantes nous mènent déjà dans le domaine de la diachronie, — étant des phases successives dans

le temps, c. à. d. nous mènent vers le domaine du psychologique et de l'historique. Et c'est ainsi que, si nous possédons en nombre suffisant les variantes d'un texte, nous pouvons tenter d'établir en même temps le structure et sa genèse, c'est-ce que nous avons essayé lors de l'analyse du texte hongrois.

Placer la structure dans les contextes mentionnés n'est évidemment possible que par comparaison (avec d'autres poèmes, d'autres courants, d'autres structures etc.) — c. à. d. qu'il faudrait transgresser ici les limites du texte, en l'insérant dans un champ de relations plus vaste. Je suis enclin à supposer que de telles démarches peuvent contribuer à *l'explication* des structures une fois établies.

4. En fait, l'apport des méthodes génétiques modernes par rapport et en s'additionnant aux méthodes structuralistes pourrait consister en ceci:

a) fournir *l'explication* de certaines caractéristiques, établies par les méthodes structuralistes. Il est bien connu, qu'en fin de compte ces méthodes voudraient fournir une description générale, — en quelque sorte, déductive, des phénomènes d'ordre littéraire, d'élaborer une théorie des textes, — et de littérature qui soit universellement valable et qui expliquerait tous les phénomènes de la littérature.[15] On peut rester un peu sceptique par la vue d'un tel effort, — toutefois, il faut reconnaître que l'énorme diversité du matériel littéraire, et qui va s'accroissant a de quoi nous faire perdre l'audace, et justifier en quelque sorte les démarches déductives. De plus, on pourrait même considérer le processus littéraire, d'une manière qui monte des rapports individuelles jusqu'au grandes catégories générales. *L'oeuvre*, le *texte* est à expliquer par les divers facteurs psychologiques historiques, — et, une fois, ainsi expliqué, il devient partie intégrante d'une unité plus large, d'une science sur la littérature générale, qui s'occuperait des éléments connus et nouveaux du processus littéraire, des grands courants, des différents genres etc.

Toutefois, quant à moi, je crois qu'en dehors de quelques caractéristiques générales de la littérature et des textes, le texte existe toujours dans sa réalisation concrète, momentanée, — historique, — qu'il le faut pouvoir classer et expliquer. Même les structures les plus générales ne sont pas, à mon avis, immuables, et ont besoin d'un déchiffrement qui de sa part n'est possible qu' en étudiant le contexte historique, les rapports de la tradition littéraire, des espèces et des genres littéraires avec le rapport individuel etc.[16] Le grief qu'on pourrait faire à quelques études d'explication de texte d'inspiration structuraliste (p. e. à l'étude cité de Ruwet) c'est justement qu'en analysant la structure linguistique, l'emploi des mots etc. d'un texte, ils pensent rarement aux problèmes de sémantique historique, et ne tiennent pas compte toujours des *topoi* d'une époque, d'une littérature.

b) D'autre part: cette étude comparative et historique pourrait aussi répondre à une question souvent posée: pourquoi telle structure ou tel type de structures apparaît dans tel moment historique et psychologique, — est-ce

qu'il y a une loi quelconque qui prescrit que telle structure appartient à telle époque ou à tel état d'âme; est-ce qu il existe des types de structures privilégiées à porter telle signification, en exprimer tel courant littéraire ?[17] Jakobson, lui-même, a montré les possibilités de cette voie en indiquant, en maintes reprises, les différences fondamentales structurales de la littérature réaliste et non-réaliste.[18]

c) Enfin, une dernière suggestion: le mariage forcé des méthodes historiques et structuralistes, diachroniques et synchroniques pourrait être extrêmement fécond dans des perspectives plus larges. En essayant de brosser le tableau de tout un processus littéraire, ou d'une grande période littéraire, d'une littérature nationale ou même de la littérature comparée, on pourrait utiliser les deux méthodes ensemble, — en établissant l'histoire p. e. d'un courant littéraire, on pourrait s'arrêter un moment et procéder à l'analyse synchronique d'une étape, — de la situation d'une littérature, de la structure d'un genre, d'un phénomène littéraire.[19] Ainsi, p. e. dans la biographie (artistique) d'un auteur, on pourrait utiliser les deux méthodes qui s'entre-éclaircissent mutuellement: l'analyse structurale d'un texte de l'écrivain traité pourrait s'insérer dans le cadre d'une recherche historique et biographique, — un recueil des analyses structurales peut être élucidé avec l'aide des données historiques, biographiques et psychologiques. Il me semble donc, que le terrain le plus favorable à l'essai de la coopération des deux méthodes est justement la biographie littéraire. (Ce genre un peu répudié de nos jours, mais tout de même fondamental pour la connaissance de la littérature.[20]) Une variante de ces recherches a été déjà esquissé par G. Genette: «L'idée structuraliste, ici c'est de suivre la littérature dans son évolution globale en pratiquant des coupes synchroniques à diverses étapes, et en comparant les tableaux entre eux.»[21] Dans ce qui suit, Genette souligne de sa part, (suivant en cela des formalistes russes) qu'une telle conquète pourrait dégager la notion de changement de *fonction* dans l'histoire de la littérature d'un genre, d'une forme, d'un thème. Sans aucune doute, l'histoire de la fonction littéraire pourrait être aussi un des résultats de l'entraide mutuelle des deux méthodes.

De tout cela, une autre conclusion s'impose: c'est que nous sentons aussi la nécessité de rafraîchir, d'enrichir, d'élargir, les méthodes historico-génétiques — et les méthodes psychologiques et historiques de l'analyse des textes, — et en général, de l'étude de la littérature; — et nous croyons que beaucoup des aspects, des méthodes de l'analyse structurale peuvent le faire. Qu' il me soit permis (me considère modestement d'être marxiste) de rappeler que la méthode de Marx consistait, dans ces oeuvres majeures, d'une combinaison de l'analyse des structures et de l'analyse historique.[22] En même temps naturellement, je crois que des résultats obtenus avec les méthodes structuralistes pourraient être expliqués, placés dans un contexte plus vaste, s'il s'enrichissaient des apports des méthodes génétiques. Avec tout cela,

peut-être, dans le domaine de l'analyse des textes, on va dans la même direction, on émet les mêmes voeux de synthèse, d'enrichissement mutuelle des méthodes et des conceptions, que dans d'autres domaines de notre science.[23]

5. Ce n'étaient que quelques suggestions, que j'ai émis, hypothèses de travail plutôt, qu'il faudrait essayer au cours du travail, — et c'est à cette expérience que moi-même, je procédérais. En même temps je ne veux pas nier les différences tout à fait fondamentales qui séparent les deux méthodes. Les maîtres éminents du structuralisme d'inspiration linguistique ne considéraient pas les oeuvres comme structures isolées, entités closes; à présent ce sont les successeurs du CLP, les membres des écoles structuralistes tchèques (J. Levy, L. Doležel, H. Jechová) et R. Jakobson, lui-même, qui considèrent l'oeuvre littéraire, les «séries» linguistiques et artistiques comme faisant partie, — mais pas d'une manière méchanique, — d'un ensemble historique, social plus vaste.[24] En même temps, d'autres savants, en premier lieu C. Lévi-Strauss, avaient rejeté la notion de l'histoire, de rationalité, le sens de l'histoire[25] en substituant à eux une notion des structures préexistantes, intemporelles, — la recherche historique se transformant ainsi en «analyse structurale des formes, en recherche des connexions internes, de nature psychologique ou logique». Se transformant — bien entendu — et non se complètant, qui serait notre intention. D'autre part, une certaine priorité, accordé au caractère purement inconscient des processus culturels, me semble aussi un point de litige entre les deux méthodes. Une critique philosophique, de mon avis très juste, de cette conception structuraliste de l'histoire, de la séparation de fonction et structure a été donné tout récemment par L. Goldman.[26]

Je remarquerais que la plupart des analyses structurales, jusqu'ici reposent sur les textes qui représentent un certain type, une certaine variante de la littérature hérmétique expérimentale, ou comme suggère G. Genette[27] plutôt «morte», lointaine, enfantine, populaire, — et sur certains genres, comme le roman-feuilleton, etc. Leurs conclusions, souvent, ne sont à appliquer qu'à un certain courant de la littérature contemporaine.

D'autre part, le problème de la valeur littéraire, de l'évolution littéraire, le jugement critique et esthétique me semble posé d'une façon différente dans le domaine des deux méthodes. Il reste encore à discuter beaucoup du notion même de la signification, du message de l'œuvre, de l'interdépendance du système et du contenu. Comme c'est bien connu, les représentants les plus conséquents du structuralisme nient même la possibilité de déchiffrer un sens quelconque de l'oeuvre, du texte.[28]

Toutefois, je crois que la tâche de l'historien de la littérature, de l'analyste du texte n'est pas seulement à décrire, à analyser, mais à évaluer, à juger, — et avec ce travail participer de sa part dans le processus difficile et dialectique de la création littéraire, du développement de la littérature.

NOTES

[1] Quant à la définition de la notion structure dans les sciences humaines, v. Sens et usages du terme structure. Mouton & Co. La Haye, 1962. — Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, Paris 1958. p. 306. — Cf. aussi Barthes R., *L'activité structuraliste (Essais critiques*, p. 213. sqq.). Pour une définition plus large du structuralisme, v. Pouillon, J., *Présentation: un essai de définition. Temps Modernes*, nov. 1966. p. 722 sqq.

[2] Voir surtout: *Style in language* (ed. Th. Sebeok, 1964), avec l'étude fondamentale de R. Jakobson (The poetry of grammar and grammar of poetry). — Levin, S. R., *Linguistic structures in Poetry.* (Den Haag, 1965. — Janua Linguarum 23.) — Barthes, R., *Essais critiques*, Paris 1964. (surtout les études: L'activité structuraliste; Qu'est-ce que la critique). — Tout récemment: Genette, G., *Figures*, Paris 1966.

[3] v. Bense, M., *Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden.* Köln [1963] — Moles, A. A., *Théorie de l'information et perception esthétique.* Paris 1958. — Moles: *Cybernétique et oeuvre d'art (Progress in Biocybernatics*, vol. 3. ed. by N. Wiener—J. P. Schadé, Amsterdam 1966. p. 21 sqq.) — Sebeok, Th., *Sound and meaning in a Cheremis Folksongstext* (for R. Jakobson, La Haye 1956.) — Cf. Todorov, T., *Procédés mathématiques dans les études littéraires. Annales* (Ec.—Soc.—Civ.), mai-juin 1965, p. 503 sqq. — *Mathematik u. Dichtung.* Hrsg. Helmut Kreuzer und Rul Gunzenhäuser, München, 1965. — Kondratov, A., *Matematika i poezija*, 1962. — *Teorija informacii i poetika . . . Problemi Kibernetiki* 9. 1963. — Cf. la publication des structuralistes soviétiques travaillant à l'Université de Tartu: *Semiotiché* (Trudi po znakovim szisztémam) Tartu, 1965.

[4] op. cit., p. 35.

[5] Tout récemment: Fónagy, I., *Der Ausdruck als Inhalt* (in: *Math. u. Dichtung*, p. 243 sqq.), et: *Le language poétique: forme et fonction.* (Diogène 51, 1965. p. 72 sqq.)

[6] Quelques exemples récents: Ruwet, N., *Analyse structurale d'un poème français. Linguistics* (s'Gravenhage) Jan. 1964. p. 62—84. — et surtout: Jakobson, R.—Lévi-Strauss, C., *«Les chats» de Baudelaire. L'Homme* II. 1. 1962. p. 5 sqq. — Jakobson, R., *Une microscopie du dernier Spleen dans les Fleurs du Mal.* Tel Quel, 29 (1967) p. 12—24. V. Les analyses de V. N. Toporov des textes de Rilke et Verlaine (dans: *Semiotiché*, p. 306 sqq.), ainsi que l'étude de D. N. Segal et T. V. Civjan sur la structure de la «nonsense» poésie anglaise (ibid., p. 320 sqq.).

[7] *Selected writings* I. 502.

[8] *Le Monde*, 25. 12. 1965. p. 11.

[9] *Anthropologie structurale*, p. 29. — Cf. aussi. Wachtel, W., *Structuralisme et Histoire (Annales* [Ec.-Soc.-Civ.]). 21, 1—2 1966. p. 71 sqq. Tout en soulignant la différence fondamentale (logique formelle — historique) des deux méthodes, il conclue tout de même sur la nécessité de coopérer dans la pratique: «Pour définir un évenement, la description compréhensive ne suffit pas, il faut le rattacher à des structures, et pour donner à celles-ci le sens dernier qui leur manque, il faut bien les replonger dans le flux historique. Problème donc de la disjonction préalable, et de la conjonction nécessaire des deux méthodes» (op. cit. p. 93). — Sur la relation de l'histoire et des structures, v. Jean Pouillon, op. cit. p. 785: «Les phénomènes historiques peuvent donc être décrits structuralement: ce n'est pas le structuraliste qui met les structures dans l'histoire, celle-ci appelle d'elle-même l'analyse structurale.» — sur la même question, voir l'article excellent de J. Greimas (Structure et histoire, ibid. p. 815 sqq.).

[10] Le problème a été posé dans les débats du Congrès sur la Poétique à Varsovie. Cf. Żolkiewski, S., *De l'intégration des études littéraires (Poetika*, Warszawa, PAN 1960, p. 763 sqq.). — Tout récemment, la question a été traité avec un esprit remarquable et avec des propositions, qui, parfois, sont voisines des nôtres, par G. Genette: *Structuralisme et critique littéraire* (dans: *Figures*, p. 145—50). — Il me faut remarquer que M. Lucien Goldman nomme aussi sa méthode (le concept «vision du monde», les rapports de l'oeuvre avec le groupe sociales), une méthode structuro-génétique; de plus la méthode marxiste elle-même a été maintes fois caractérisée comme une méthode «structuro-génétique».

[11] op. cit. p. 109.

[12] Sartre, J. P., *Qu'est-ce que la littérature?* éd. de poche, coll. *Idées*, p. 88.

[13] Fayolle, R., *La «critique nouvelle». Nouvelle Critique*, 5. 1966. p. 133 sqq. — Le CLP soulignait dès les années 20, que la structure des l'oeuvre littéraire possède une partie sémantique, et que l'étude de l'oeuvre littéraire n'est possible qu'au point de vue de la structure entière du language, — ainsi que la structure elle-même fait partie de la

structure complète de la littérature (v., tout récemment: Doležel, L., *Zur statistischen Theorie der Dichtersprache, Math. u. Dichtung*, p. 275 sqq.).

[14] Entre les deux méthodes, un procédé génétique et une description structurale, il y a, dit S. Żolkiewski, «une dépendance dialectique, un conditionnement réciproque» (op. cit. p. 789). La nécessité d'insérer les structures dans un contexte psychologique, resp. historique, est préconisé aussi par Umberto Eco *(L'oeuvre ouverte. Appendice à l'édition française.* Paris, 1965. p. 310, 312).

[15] Voir à cet égard C. Lévi-Strauss, d'un groupe de science qui se constitueront en règles (op. cit. p. 329). — D'ailleurs, toute la tendance des oeuvres récents de R. Barthes qui ont suscité tant de débats en France cette année dernière, — s'explique de ce vœu d'établir une théorie déductive, généralisée de la litterature (cf. *Eléments de sémiologie*, Communications, 1964). Toutes ces démarches trouvent leur fondement théorique dans les conceptions de C. Lévi-Strauss des structures intemporelles, immuables, dont les faits sociaux, artistiques, culturels ne sont que les réalisations anecdotiques. («. . .Ces structures ne sont pas seulement les mêmes pour tous, et pour toutes les matières auxquelles s'applique la fonction, mais qu'elles sont peu nombreuses, et nous comprendrons pourquoi le monde du symbolisme est infiniment divers par son contenu, mais toujours limité par ses lois . . .») (op. cit. p. 225). Quant aux problèmes qui se posent pour le savant en contemplant la masse énorme des faits, voir Lévi-Strauss: op. cit. p. 316—317.

[16] Cf. Lévi-Strauss: «. . .je ne conçois pas qu'on puisse étudier une oeuvre littéraire dans un esprit structuraliste sans s'assurer au préalable de toutes les ressources que l'histoire, la biographie, la philologie peuvent fournir à l'interprétation.» *Lettres Françaises*, 12. 1. 1967. — Cf. encore L. Doležel, in: *Mathematik u. Dichtung*, p. 279.

[17] v. Genette, G., op. cit. p. 151.

[18] Dans son étude célèbre: Deux aspects du language et deux types d'aphasie: *Essais de Linguistique Générale*, Paris 1963. p. 61.

[19] Cette méthode est préconisée en linguistique par R. Jakobson: «Chaque mutation doit être analysée du point de vue du système, tel qu'il était avant et tel qu'il est après la mutation.» *(Essais de Linguistique Générale*, Paris 1963. p. 36.) En littérature: «La poétique historique . . . si elle se veut vraiment compréhensive, doit être conçue comme une superstructure, bâtie sur une série de descriptions synchroniques successives.» (Ibid. p. 212.)

[20] Pour citer quelques essais de synthèse des deux méthodes, je me contenterai du matériel de Congrès sur l'image poétique en Varsovie, 1960, dont un des thèmes était justement la confrontation, la délimitation des deux méthodes, (voir p. e. Mayenová, M. R., *Quelques différences entre un texte versifié et non-versifié, Poetika*, P. A. N. 1960. p. 369 sqq.) Schooneveld, H. van, *Realism as a linguistic problem* (ibid. p. 471 sqq.), Fónagy, I., *Informationsgehalt von Wort und Laut in der Dichtung.* — Il me faut avouer, toutefois, que de grands travaux de synthèse se basant sur la collaboration des deux méthodes ne sont pas encore parus, à ce que je sais.

[21] op. cit. p. 167 sqq.

[22] V., tout récemment: Godelier, M., *Système, structure et contradiction dans «Le Capital». (Temps Modernes*, nov. 1966. p. 828 sqq.)

[23] Cf. p. e. le livre de S. Doubrovsky: *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris 1966.

[24] Cf. p. e. les paroles de R. Jakobson, dans *Lettres Françaises*, 17. nov. 1966. p. 3—4.

[25] Cf. Lévi-Strauss: op. cit. p. 120, 224, 273 etc.

[26] Goldman, L., *Préface à la nouvelle édition de son livre Sciences humaines et philosophie* (bibl. *Médiations*, 1966. p. 10, 11). Cf. aussi Fayolle, R., op. cit. p. 130—131. — Tout récemment: Sève, L., *Marxisme et science de l'homme. Nouvelle Critique*, mars 1967. p. 15 sqq. Ces derniers temps, J. Greimas, et même C. Lévi-Strauss, réexaminent le concept de l'histoire, retournent, pour ainsi dire, de nouveau à l'historicité et se tournent contre «la nouvelle critique», néo-structuraliste, qui, de notre avis, en ce moment, préconise un point de vue extrême de l'ahistoricité, se basant sur des positions orthodoxes de la phénoménologie husserlienne.

[27] Genette: op. cit. p. 159.

[28] Cf. l'opinion de Barthes: «le critique n'a pas à reconstituer le message de l'oeuvre, mais seulement son système» (op. cit. p. 257). — Une critique passionnée de ces théories, une défense de la signification, tout recemment par Mikel Dufrenne: *L'Art est-il language? Revue d'Esthétique*, Paris, 1966. I. p. 1 sqq. — et, d'une tout autre position, P. Macherey: *L'analyse littéraire, tombeau des structures. Temps Modernes*, nov. 1966. p. 907 sqq.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 175—192 (1968)

CHRONICA

L' Hippolyte—source socratique?

La conception contradictoire sur Socrate des écrits d'Aristophane, de Platon, de Xénophon, des «socratiques», de la doxographie et philosophie ultérieures réserve aux chercheurs des problèmes jusqu'à ce jour insolubles. Les interprétations divergentes des sources de l'époque classique, encore plus les commérages romantiques de l'Antiquité tardive permettent, rendent même inévitable aux philologues de l'ère moderne la subjectivité dans leurs jugements. Il n'existe guère d'autres grandes figures de la civilisation antique que la littérature spécialisée se soit complue à peindre à l'aide de traits tellement dissemblables,[1] bien qu'en tenant compte des charges de la comédie antique et de certaines concordances chez les disciples intimes la critique déterminée[2] et la ferme prudence parussent indiquées et convaincantes. Les rapports de Socrate et des sophistes de son temps[3] n'ont pas pu se développer immédiatement et intégralement; même que les citoyens des années 420 le considéraient — là, les comédies semblent des sources dignes de confiance — comme l'un des sophistes les plus consommés et les plus «à la mode».[4] Cela est d'autant plus naturel que la conception platonique du *sophistés* n'avait, alors, pas encore pris forme;[5] par contre, l'émancipation intellectuelle de Socrate ne peut être datée — sur cette base unique — des derniers dix ou quinze ans de son existence.

Quelque attrayante que soit, dans cette question, une déclaration à l'«ignorabimus», la science ne saurait se satisfaire d'une telle solution de facilité. L'étude de Bruno Snell[6] a enrichi la recherche d'un point de vue neuf en supposant, d'après la conception de la passion dans *Médée* et dans *Hippolyte*, qu'il fallait voir, dans les plaintes des héroïnes niant la possibilité de maîtriser la passion, une négation directe du rationalisme socratique; d'autre part, l'argumentation négatoire de Phèdre nous permettrait de présumer du débat à ce sujet, entre 431 et 428, de Socrate et d'Euripide. Max Pohlenz[7] s'est rallié, bien que seulement en partie, à l'interprétation de Snell pour ce qui est de *Hippolyte* aussi. Approchant également le problème du côté de l'univers intellectuel du poète, mais en le comparant de manière essentiellement plus vaste aux tendances philosophiques du Ve siècle, Imre Trencsényi-Waldapfel a, lui aussi, compris les paroles de Phèdre[8] comme un refus de l'optimisme pédagogique de Socrate; cependant, il attire notre attention, de façon persuasive, aussi sur les affinités entre le philosophe et le poète.[9]

Bien que, dans ce qui va suivre,[10] je veuille discuter l'appréciation du *Hippolyte* — et, naturellement, du *Médée* aussi — comme source socratique, je tiens à insister particulièrement sur la méthode d'investigation de Trencsényi-Waldapfel, que je juge riche en enseignements, tandis que nombre d'autres éléments de ses analyses et conclusions restent de poids et indispensables dans les recherches à poursuivre sur Euripide. Ce sera seulement au hasard que je mentionnerai, comme des résultats précieux en eux-mêmes, sa confrontation avec les poètes tragiques plus anciens, le parallèle établi entre la philosophie de Héraclite et celle de Protagoras, son analyse des correspondances et diffé-

rences du *Bellérophonte* et du *Livre de Job*, ou ce développement sur la motivation psychologique toujours concrète des héros euripidiens. Ce dernier passage est important au point de vue méthodique, parce qu'il différencie, dans certains cas,[11] les idées du poète et de ses protagonistes en soulignant la spécificité de la connaissance artistique, alors qu'à d'autres endroits — et de manière parfaitement motivée dans le cas du monologue de tel ou tel héros d'illustration — il reconnaît la possibilité, voire même la nécessité d'une identification. Trencsényi-Waldapfel démontre également très bien[12] que certaines sources de l'Antiquité tardive présentent Socrate comme le négateur des principes euripidiens; pour ma part, je témoignerais plus de scepticisme à l'égard de l'authenticité de ces sources; qu'il me soit permis de renvoyer au fait que, même parmi ces anecdotes tardives, nous ne trouvons aucune allusion à une prise de position du poète contre Socrate, à une quelconque protestation par des moyens artistiques. Malgré tout, Imre Trencsényi-Waldapfel considère, lui aussi, les paroles de Phèdre comme la «réfutation des enseignements de Socrate»: «Nous savons et reconnaissons clairement ce qui est bon, pourtant nous n'agissons pas en conséquence . . .» (380 sqq.); il partage donc les vues de Snell et de Pohlenz, selon lesquelles la thèse socratique sur la possibilité d'enseigner la vertu est à dater d'avant la production du *Hippolyte* (428 avant notre ère).

Cette datation est, sans plus, présumable, puisque Socrate approche, à cette époque, de sa quarantième année, vit et ressent dans ses moindres fibres la crise spirituelle et morale qui secoue Athènes dans les dernières années de Periclès et après sa mort; il compte parmi les personnalités connues, certainement parmi les polémistes. Or, la question n'est point si nous pouvons supposer le développement du rationalisme socratique, pas plus que sa systématisation, avant 428, ou même avant 431, — ce qui serait une condition préalable de toute discussion de haut niveau —, mais si nous devons le supposer dans le cas de la forme donnée à *Hippolyte*, si le texte même de la tragédie nous y autorise.

Les vers présentés comme preuves sont les suivants dans les tragédies:

καὶ μανθάνω μὲν οἷα τολμήσω κακά
θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,
ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.

(*Médée*, 1078—1080)[13]

τὰ χρήστ' ἐπιστάμεσθα καὶ γιγνώσκομεν,
οὐκ ἐκπονοῦμεν δ' . . .

(*Hippolyte*, 380—381)

Déjà ses contemporains avaient reconnu en Euripide un poète de la passion déchaînée, poussée à l'extrême. Dans ce domaine aussi, il avait pu, également, apprendre pas mal de choses des deux autres membres de la «triade tragique»;[14] ce qui ne fait cependant pas de doute, c'est que sa peinture des sentiments et des passions a apporté quelque chose de qualitativement nouveau dans la littérature mondiale. Ce n'est nullement pour réfuter cette nouveauté qualitative, mais simplement pour définir la place historique de son développement que nous désirons attirer l'attention sur quelques antécédents rangeant l'opposition des mouvements de l'âme et de la volonté judicieuse parmi les traditions de la psychognosie poétique. Chez Homère, l'un des motifs intimes principaux de l'échec humain est l'irréductibilité des désirs (par exemple, chez les compagnons d'Ulysse); dans l'*Iliade*, cela revient encore aux dieux de rappeler à leur préféré la réflexion pondérée (par exemple, Achille, au Ier chant). Ulysse est déjà capable de conserver de soi-même son bon sens. La passion orageuse, indomptable, irrationnelle reste une source d'inspiration et un élément de tout premier plan de la poésie lyrique aux VIIe—V^e^

siècles, avant tout et très naturellement à propos de l'amour. Pour ce qui est du Ve siècle, rappelons uniquement — en plus de Héraclite mentionné par Imre Trencsényi-Waldapfel[15] — un passage d'un choeur de l'*Antigone:*

> Eros, toi l'invincible,
> Eros, toi qui fonds sur ta proie,
> Qui sur le doux visage de la fillette
> Trouves ton lieu de repos,
> Tu sillonnes les mers et les champs.
> Ne peut te fuir
> Ni dieu, ni mortel, celui que tu rejoins perd la tête.
> Les hommes au cœur pur
> Tu les conduis à l'infamie du péché . . .
>
> (781—792)

Je voudrais attirer l'attention surtout sur les trois derniers vers et sur le prédicat *meménen* du 790e vers. L'attribut *amachos* près du nom d'Aphrodite souligne la même idée, au vers 800. Tout cela s'enracinait de façon intégrante dans les traditions de la divinisation de l'Amour, devait même compter comme lieu commun (pas pour ce qui est de sa formulation, mais de son contenu prosaïque) et ce n'est pas le fait du hasard que ces vers sont prononcés par le Choeur interprétant de manière erronée les mobiles d'Antigone. Il nous suffira peut-être de rappeler les paroles de Priame à la vue de Hélène:

> Ce n'est pas une faute que les Troyens et les Achéens aux bonnes cnémides
> Aient supporté si longtemps tant de tourments pour cette femme.
>
> *(Iliade,* III, 156 sqq.)

Pour rendre les lois internes de la passion amoureuse, Euripide surpasse Sophocle — je me rallie à l'opinion que *Les Trachiennes* atteste l'influence du poète plus jeune[16] —; sous ce rapport seul Apollonios de Rhodes apportera quelque chose de nouveau. Mais, pour démontrer que le passage cité du choeur de l'*Antigone* est un antécédent direct de la mise en corrélation de la passion et de la réflexion sensée chez Euripide, reprenons les paroles de Phèdre dans la première variante (présentée quelques années plus tôt que 428) du *Hippolyte:*

> *ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον*
> *ἐν τοῖς ἀμήχανοισι εὐπορώτατον,*
> *Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.*
>
> *(Barrett,* fr. C. p. 18 = 430 N)

Ce ne sont pas seulement l'attribut identique du dieu de l'Amour *(amachos — dysmachótatos)* et la mise en avant de l'impuissance de la raison *(meméne — améchania)* qui démontrent le rapprochement spirituel de ces deux passages de tragédie, mais encore l'ensemble de la fiction qu'ils reflètent. En même temps, les paroles de Phèdre annoncent déjà la seconde variante du *Hippolyte:* l'héroïne ne pouvait prononcer ces paroles que dans une discussion où elle arguait de l'inspiration divine pour défendre sa passion contre les reproches de Hippolyte. Le jeune homme implore la déesse de la Pudeur: oh, si celle-ci détruisait les désirs odieux dans le cœur de tous les mortels (Barrett, fr. H.p. 19 = 436 N)[17]; mais il est conscient que c'est là un espoir absurde — l'usage du casus irrealis est voulu ! —, parce que, manifestement, il ne croit pas que la respectabilité puisse être inculquée à quiconque. Par contre, Phèdre nomme son maître *(didaskalos):* c'est Eros, le dieu le plus irrésistible entre tous, celui qui enseigne non la vertu hippolytienne, mais la témérité insensée.

Les passages avancés démontrent donc: d'une part, l'influence indéniable du poète de l'*Antigone* et la probabilité de la croyance générale sur l'irrationalité de l'amour;

d'autre part, la concordance, pour ce qui est de l'essentiel, des deux variantes du *Hippolyte* à ce sujet. Or, dans l'élaboration de la première variante, il n'est guère possible de présumer l'effet des enseignements socratiques; mais cela est tout à fait impossible dans le cas de l'*Antigone*.

Nous pouvons établir avec certitude — bien que seulement dans ses lignes principales —,[18] la différence éthique du portrait de Phèdre dans les deux variantes. Par exemple, il n'apparaît pas clairement si l'héroïne du *Calyptomène* considérait la vertu enseignable ou, éventuellement et au même titre que la passion, suggérée par un dieu quelconque. Cependant, je ne crois pas que la Phèdre du *Stephanéphore* ait désiré étayer — tout au moins «en principe» et dans une certaine mesure — l'enseignement socratique, cela précisément avant la phrase opposant raison et passion (378 sqq.), tout en présentant la faculté du bon sens comme donnée à plus d'un. Pour ce qui est de la possibilité d'inculquer la vertu, Socrate ne devait guère s'écarter de la conception des sophistes — ou, si mieux nous semble, des autres sophistes; tout au plus, quand ceux-ci désignaient l'éloquence comme la plus générale et la plus importante des disciplines. Donc, même en supposant que le poète ait donné aux paroles de l'héroïne une tournure de polémique et que le public les ait pris effectivement dans ce sens, nous ne sommes nullement tenus de considérer Socrate comme le partenaire anonyme du débat. Je crois bien que n'importe quel sophiste athénien de l'époque pourrait remplir ce rôle, rien que par suite de cette violente opposition de la conception du *kalon* chez Hippolyte et chez Phèdre à la morale de plusieurs sophistes — ceux du type de Polos, de Thrasymache, de Calliclès — et aux idées de la Nourrice qui s'en rapprochent dans la situation critique (500).

Il semble important d'insister qu'il s'agit là d'un trait commun dans la «conviction de principe» de Hippolyte et de Phèdre et que l'ensemble de l'ouvrage présente une tendance dirigée contre le sophisme subjectif et sans principes. (Plus précisément, il est dirigé aussi contre cela, mais en même temps contre la religion traditionnelle et la morgue aristocratique.) Or, nous n'avons guère de causes ou de tenants pour supposer que Phèdre personnifie ou formule la prise de position du poète. Naturellement, Aristophane a déformé sciemment la figure de la femme chez Euripide, mais la réception du *Kalyptomène* par le public et le fait du remaniement de la tragédie réfutent a priori une telle supposition. Heureusement, Phèdre n'est point une figure aussi schématique que certains rois mythiques d'Euripide: c'est un produit au caractère complexe de l'énergie créatrice artistique; son sort suscite la commisération; cela ne permet pas déduire que Phèdre est «porte-parole» d'Euripide.

Cette constatation vaut également pour Hippolyte, dont quelques traits — son orgueil aristocratique et son parti pris — devaient être antipathiques d'un bout à l'autre au public, malgré l'honnêteté et la fermeté de principe de ce protagoniste.[19] Si la tragédie comporte un personnage vraiment antisocratique, c'est avant tout ce jeune homme très érudit; du moins devons-nous le considérer tel, si nous faisons valoir de façon conséquente la conception de Snell, et même si celui-ci ne prend pas en considération les vers ci-dessous:

1. Le héros, présentant à Artémis «les fleurs arrosées de la fraîche rosée de la virginale Pudeur», les fleurs de la prairie non souillée, déclare:

> Cueillent ses fleurs ceux qui n'ont pas à apprendre,
> Mais sont, de leur nature, sensés . . .
> . . .Car, parmi les humains, ce n'est que mon sort
> D'être avec toi . . .
>
> (vers 79—80 et 84—85)

2. La même conception de la vertu, le principe de l'impossibilité d'enseigner la juste réflexion s'exprime dans l'un des passages du débat de Thésée et de Hippolyte. Là, malgré leur opposition tragique, le père et le fils sont parfaitement d'accord:

Thésée: Oh, humains, qui commetez tant de vaines erreurs,
Pourquoi avez-vous appris cent métiers
Et inventé tous les instruments,
Si vous n'arrivez jamais à une chose:
Ramener à la raison celui qui est insensé?

Hippolyte: Ce serait un admirable sage que celui
Qui saurait forcer le sot au bon sens . . .

(vers 916—922)

L'esprit et la tendance des deux extraits concordent exactement; ils concordent aussi bien avec la conception aristocratique de la *physis* chez Thésée qu'avec la jactance répétée du jeune homme sur sa «qualité d'élu» (cf., par exemple: 948 sqq.). Que découle-t-il de cela, dans l'hypothèse d'une acceptation générale de l'interprétation de Snell? Le fait que les protagonistes mâles de la tragédie — mais avant tout Hippolyte — s'avèrent des contradicteurs encore plus virulents et conscients de la doctrine socratique sur la vertu que cette Phèdre qui, toute à son amour et son désespoir, argumente dans un fiévreux désarroi. Les idées pédagogiques de Socrate étaient imprégnées d'un esprit démocratique. Comme les héros euripidiens jugent absurde toute possibilité d'enseigner la vertu et le juste raisonnement, il va de soi qu'ils bataillent avec Socrate. Nous devons déduire cela aussi bien de la corrélation vertu-réflexion sensée, qui est notoirement la thèse fondamentale de la philosophie socratique, que du vocabulaire de Hippolyte *(deinos sophistés)* qui rappelle d'une façon étonnante l'Apologie platonique . . . En fin de compte, tout cela peut servir d'éléments pour nous faire considérer la tragédie comme une source socratique — si nous adoptons l'idée de Snell comme hypothèse. Mais — et tout dépend, ensuite, de cela — cette hypothèse peut-elle être autorisée? Y a-t-il ou non des arguments de poids contre? Pour notre part, nous jugeons qu'elle doit être réfutée à cause des données suivantes:

1. Chaque sophiste vivait de l'enseignement de la «juste réflexion» aux citoyens. Nous y avons déjà fait allusion: Socrate s'est opposé à eux, nous ignorons à partir de quelle date, non dans le domaine du «démocratisme pédagogique», mais dans celui de l'interprétation de la «juste réflexion». Ainsi, le texte de la tragédie ne fonde nullement une éventuelle identification de ce philosophe au *deinos sophistés;* sans parler de cet avertissement, d'après nous valable, de Ehrenberg, selon lequel les allusions contemporaines des tragédies grecques ne sont pas immanquablement aussi concrètes que celles de la comédie ancienne de l'Attique.[20]

2. Il est parfaitement clair que les paroles de Thésée sur l'étude des «cents métiers» sont dirigées contre l'ensemble de la sophistique dont les fidèles, surtout Gorgias et ses disciples, partaient de l'éloge de la *techné*. Thésée ne possède, cela va de soi, aucune «culture littéraire», il est le champion de la force brute qui ressasse les exploits de sa jeunesse et croit aux dieux avec un conservatisme dévot. Il n'a rien à voir — ni pour, ni contre — aux enseignements de Socrate.

3. C'est de Hippolyte toujours plongé dans ses livres qu'on pourrait le plus facilement supposer qu'il controverse avec un quelconque philosophe du Ve siècle. Mais pourquoi précisément avec Socrate dont la méthode de dispute orale est à une distance infranchissable du mode de vie du jeune homme? Ensuite, et voici l'élément majeur: il n'y a pas un grain de nouveauté dans les idées du jeune homme, puisque la morale aristocratique remontant par Pindare au moins jusqu'à Théognis de Mégare professait

exactement les mêmes principes, c'est-à-dire proclamait que la sagesse et la vertu ne pouvaient qu'être héritées et non apprises.

Lorsque nous opposons les idées de Hippolyte et les doctrines de Socrate, il ne nous semble donc ni motivé, ni nécessaire de dater celles-ci, en guise de condition préalable du «débat», d'avant la naissance de la tragédie.[21] Il est vrai que nous considérons comme possible le développement, déjà aux alentours des années 430, de la conception pédagogique de Socrate, voire même que ses enseignements aient, dès alors, incité le poète à une prise de position quelconque, soit approbative, soit contradictoire; nous ne saurions cependant nous risquer à une formulation plus nette. De même que la conception irrationnelle de Phèdre et du Choeur sur l'amour est une continuation, dès le *Calyptomène*, de la tradition des anciens poètes lyriques (tel Ibycos),[22] de même les idées des héros représentent, de manière quasi d'usage, une autre branche de la tradition, sans que nous soyons obligés de supposer, dans l'intérêt de leur formulation, le contravis de Socrate en tant qu'initiative stimulant la discussion. Nous pensons plutôt que c'est l'un des traits les plus caractéristiques des portraits de Socrate dans les premières œuvres platoniques — la négation des croyances traditionnelles et, parfois, à racines aristocratiques bien établies — que nous devons étendre à la mise en rapport avec les idées exprimées dans *Hippolyte :* et ce trait nous paraît plutôt réfutatoire que réfuté. C'est justement le rejet des anciennes conceptions et croyances qui fait l'affinité spirituelle du poète et du philosophe, cela malgré leurs différends flagrants dans la réponse aux problèmes. C'est sous cet angle — celui de la critique des idées sclérosées — que nous jugeons profondément vraies la représentation et la connexion, chez Aristophane, de ces deux grandes figures, tout en tenant compte que la conception euripidienne du monde peut être établie de la tendance même de ses tragédies et non des paroles de ses héros choisis à notre convenance.[23]

De manière regrettable, ce qui vient d'être développé n'a pas donné un résultat positif: nous devons répondre par la négative à la question posée dans le titre même de notre communication. Si le résultat négatif n'est pas beaucoup, n'est pas plus que la réfutation d'une illusion, il est cependant, parfois, nécessaire.

RÓBERT FALUS

NOTES

[1] Nous avons une bonne bibliographie des présentations monographiques les plus importantes dans *Der Tod des Sokrates* de P. Guardini (Munich, 1963; annexe, p. 197 sqq.).

[2] A propos de ce problème, cf.: l'étude sur Aristophane de Imre Trencsényi-Waldapfel (son édition la plus récente dans *Klasszikus arcképek* [Portraits classiques], t. V.; Budapest, 1964; surtout pp. 40 et 52).

[3] Cf.: Szabó, Á., *Sokrates és Athén* (Socrate et Athènes; Budapest, 1948), surtout p. 11 sqq. et, pour la «techné» qui sera mentionnée par la suite dans notre communication, p. 47 sqq.

[4] Qu'il me soit permis de me référer à mon propre ouvrage *(Az ókori görög irodalom története* — L'histoire de la littérature grecque antique; Budapest, 1964; pp. 437 et 452) dans lequel j'ai peint la conception du philosophe dans l'opinion publique et la comédie athéniennes; ainsi qu'à un de mes articles antérieurs *(Epicharmos 1. és 2. töredékének elemzése* — L'analyse du 1er et 2e fragment d'E.; *Antik Tanulmányok* — Etudes antiques, VIII, p. 65 sqq.), dans lequel j'ai sondé les traditions dans la typisation de la peinture comique du philosophe.

[5] Cf.: Szabó, Á., op. cit. p. 45 sqq.; et, pour *Hippolyte*, l'excellente édition commentée de W. S. Barrett (Oxford, 1964), p. 339 sqq.

[6] Snell, B., *Das früheste Zeugnis über Sokrates (Philologus* 97, 1948; p. 125 sqq.).

[7] Pholenz, M., *Die griechische Tragödie* (Göttingen, 1954).

[8] Trencsényi-Waldapfel, I., *Euripidész* (Euripide, étude d'introduction au recueil de traductions *Tíz tragédia* — Dix tragédies; Budapest, 1964; pp. XIX et XXVII).

[9] Idem et p. XV sqq.

[10] Ma présente étude est, en quelque sorte, le complètement de ma conférence devant le Congrès International de Philologie Classique, dans laquelle je me suis penché sur les vers 1034—1035 du *Hippolyte*. C'est mon estimé collègue de Ljubljana, Kajetan Gantar qui a attiré mon attention sur la nécessité d'examiner les rapports prématurés entre Socrate et Euripide.

[11] Trencsényi-Waldapfel, I., op. cit.; p. XVIII.

[12] Idem. p. III sqq.

[13] Je sais que c'est un terrible crime que j'ose,
Mais plus forte que ma raison est la passion,
Cause des pires maux aux humains.

[14] Déjà Eschyle avait développé une méthode toute différente de la tradition épique pour peindre la passion. C'est un rapport spécifique — et, sans doute, le plus important et le plus caractéristique — de ce problème que traite Jacqueline de Romilly dans *La crainte et l'angoisse chez Eschyle* (Paris, 1958).

[15] Trencsényi-Waldapfel, I., op. cit. p. XVIII sqq.

[16] Idem. p. XVIII.

[17] *ὦ πότνι' αἰδώς, ἔιθε τοῖς πᾶσιν βροτοῖς συνοῦσα τἀναίσχυντον ἐξήρου φρενῶν.*

Selon Barrett on ne peut trancher la question: est-ce Hippolyte qui a prononcé ces paroles en protestant contre l'impudeur de Phèdre, ou Thésée dans sa dispute avec son fils. L'interpellation *potnia aidós* est — selon moi — un argument décisif: ces paroles ne peuvent être que du jeune homme (cf.: *Hippolyte*, 63—87).

[18] Cf.: Barrett, p. 10 sqq.

[19] Cf.: idem. p. 15.

[20] Ehrenberg, V.

[21] Déjà dans le *Calyptomène*, Thésée s'est élevé contre les sophistes *(hoi deinoi legein;* Barrett, fr. N = 439 N); mais peut-on déduire de cela qu'il adressait ses reproches à Socrate avec les mêmes mots que, quelque trente-cinq ans plus tard, Anytos et ses compagnons? (Cf.: ce que nous avons dit à propos du vers 921 sqq.) Ou bien doit-on penser que la fidélité aux lois du Socrate du *Criton* soit le précédent à réfuter dans une autre phrase du *Calyptomène*, selon laquelle il faut, dans les situations critiques, témoigner plus d'attention à la nécessité qu'à la loi (éventuellement: à la norme éthique; Barrett, fr. P = 433 N)?

[22] Cf.: par exemple, Barrett, fr. J = 429 N; nous attirons encore une fois l'attention sur le qualificatif *dysmachos*

ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ
μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖ-
κες πολὺ δυσμαχώτερον;

cf. également: un fragment d'Ibycos où la passion amoureuse saccageant son coeur est opposée à la germination printanière:

... ἐμοὶ δ' ἔρος
οὐδὲ μίαν κατάκοιτος ὥραν,-
τε ὑπὸ στεροπὰς φλέγων
Θρηίκιος Βορέας

ἀίσσων παρὰ Κύπριδος ἀζαλέ-
αις μανίαισιν ἐρεμνὸς ἀθαμβὴς
ἐγκρατέως πεδόθεν φυλάσσει
ἡμετέρας φρένας

(Page, fr. 5, 6 sqq. = 1 B. 6 D)

Ce n'est pas seulement l'affinité de contenu des deux métaphores (feu — orage à éclairs) qui saute aux yeux, mais aussi le fait que déjà Ibycos considère l'amour comme une folie d'origine divine *(maniai)* qui combat et vaine sa saine réflexion *(phrenes* est, dans ce sens, un terme poétique remontant jusqu'à Homère). Le scoliaste du *Parménide* platonicien avait raison, de même que Proclos, en citant justement un autre fragment d'Ibycos (Page, fr. 6 = 2 B, 7 D) comme exemple de l'opposition traditionnelle de la passion et de la volonté raisonnable. — Cf. dans la poésie du Ve siècle: Pindare, P. IV, 380 sqq.

[23] Cf.: notes 9. et 11.

Le congrès à Belgrade de l'Association Internationale de Littérature Comparée

Après Venise, Chapel Hill (USA), Utrecht et Fribourg (Suisse), l'*Association Internationale de Littérature Comparée* a tenu son cinquième congrès à Belgrade, du 29 août au 5 septembre 1967. C'était pour la première fois que l'assemblée suprême de l'Association se réunissait dans un pays socialiste, ce qui démontre la réputation croissante des comparatistes de ces pays au sein de cette organisation internationale de rayonnement universel. L'opinion générale a été que nos hôtes yougoslaves — les professeurs de la Faculté de Philologie de l'Université de Belgrade — se sont révélés d'excellents organisateurs, assurant non seulement d'une manière exemplaire le déroulement sans à-coup des scéances avec leurs quelque cent vingt communications et l'information des participants au nombre de cinq cents environ, mais aussi un riche programme mondain et culturel. Une excursion d'une demi-journée à Novisad et, à cette occasion, quelques conférences dans les salles de la Faculté des Mathématiques ont été l'un des épisodes intéressants de ce congrès. La presse yougoslave a témoigné un vif intérêt aux délibérations.

Dès l'abord, l'importance du Ve Congrès était acquise, puisque c'était pour la première fois que les comparatistes soviétiques participaient aux travaux de l'*A. I. L. C.* avec une imposante délégation sous la conduite des académiciens M. Alexéiev et V. Jirmounsky. Celui-ci, sommité internationale de notre discipline, âgé de soixante-seize ans, d'une exceptionnelle capacité de travail et porté sur tous les problèmes d'actualité a été au tout premier plan de ce congrès, donnant la conférence initiale sur «Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux», dans laquelle il a analysé les problèmes de la recherche sur les influences et de l'étude des parallélismes en mettant l'accent sur cette dernière et en développant que les littératures assises sur des bases économico-sociales semblables peuvent, sans aucun rapport entre elles, présenter des phénomènes parallèles. Mais il est également intervenu dans le débat de nombre de questions, dont celles du baroque, du réalisme, de l'avant-garde, ainsi que du projet hongrois d'une histoire comparée de la littérature européenne. Et son nom est souvent revenu dans les autres exposés et interventions aussi.

Les éminents représentants de la littérature comparée et du folklore comparé étaient nombreux au congrès de Belgrade; mentionnons, entre autres, René Wellek, Bar Lewaw et Henry Remak (USA), C. de Deugd (Hollande), Marcel Bataillon et Jacques Voisine (France), K. Krejci (Tchécoslovaquie), Z. Markiewicz et Mme S. Skwarczynska (Pologne), Kazuo Iwata et Saburo Ota (Japon), ou Robert Shakleton (Angleterre) dont le mandat à la présidence expirait à cette réunion. Les comparatistes hongrois étaient représentés par une délégation de vingt-trois membres, professeurs d'université à Budapest, Debrecen, Pécs, ou collaborateurs scientifiques de l'*Institut des Sciences Littéraires de l'Académie hongroise*. Béla Köpeczi, Miklós Szabolcsi, Endre Angyal, Elemér Hankiss, László Illés, Pál Miklós, László Sziklay et Vilmos Voigt ont donné des communications; István Sőtér, József Waldapfel, Tibor Klaniczay, Béla Köpeczi, Imre Bán, Lajos Hopp, Károly Horváth et György Mihály Vajda ont assumé la présidence de diverses séances. La langue des conférences a été l'anglais ou le français, à des occasions exceptionnelles, l'allemand, l'italien, l'espagnol ou le russe. Le congrès a élu à sa présidence Jacques Voisine, professeur à la Sorbonne, précédemment vice-président de l'*A. I. L. C.*, personnalité œuvrant de manière particulièrement active à l'approfondissement des relations scientifiques Est-Ouest. Les quatre nouveaux vice-présidents sont: V. Jirmounsky (Union Soviétique), Saburo Ota (Japon), Ch. B. Beall (USA) et N. Banachévitch (Yougoslavie). Conformément à l'usage établi, le congrès a désigné deux nouveaux secrétaires, un pour

l'Amérique et un pour l'Europe. Au corps consultatif de douze membres, les représentants des pays socialistes ont vu leur proportion accrue par rapport au passé; le congrès y a élu un Polonais, un Tchécoslovaque, un délégué de l'Allemagne démocratique et un Hongrois. Celui-ci, l'académicien István Sőtér, était déjà membre du corps consultatif, il a vu son mandat reporté pour trois nouvelles années.

Le programme du Ve congrès a gravité autour de trois ensembles de problèmes majeurs. Le premier était celui des courants littéraires internationaux, la conférence d'introduction étant tenue, comme nous l'avons déjà dit, par le professeur Jirmounsky. La plupart des communications hongroises étaient rattachées à ce thème; Miklós Szabolcsi et László Illés ont parlé de l'avant-garde, Béla Köpeczi du réalisme socialiste, Endre Angyal du baroque et Elemér Hankiss de la notion de courant littéraire. La conférence de l'Américain Harry Levin a fait grand bruit et a suscité des échos dans l'ensemble défavorables à cause de son attaque contre le réalisme socialiste. Se penchant sur le réalisme en tant que courant littéraire international, Levin a insisté sur une attitude réaliste perpétuelle dont les traits caractéristiques seraient la dégradation de l'image, de la métaphore, la désagrégation voulue des illusions et des traditions, et qui se serait épanouie, frappante et efficace, sous le libéralisme européen du XIXe siècle, y atteignant son apogée. A partir d'une telle position, Levin ne considère pas le réalisme socialiste comme du réalisme et, pour étayer ses dires, a fait état de quelques mesures administratives pendant la période jdanovienne. Deux interventions ont immédiatement relevé ces allégations. L'académicien Jirmounsky a rétabli, avec une certitude absolue, les faits dans leur vérité; quant à Béla Köpeczi, il a invité le professeur américain à participer à sa conférence, prévue deux jours plus tard, sur le «Réalisme socialiste en tant que courant littéraire international». Cette communication a effectivement bénéficié d'un intérêt exceptionnel, les sièges manquaient pour une partie de l'auditoire. Béla Köpeczi a parlé de l'histoire de la notion de réalisme socialiste, du développement de la littérature soviétique et de la grande attention qu'elle requiert sur le plan théorique, ainsi que des écrivains socialistes d'autres pays. Il a développé que l'analyse comparatiste est en mesure de démontrer les éléments constants et intermittents du réalisme socialiste à l'échelle des lettres réalistes des différents pays et époques; il a insisté sur la nécessité de confronter le réalisme socialiste et d'autres tendances littéraires du XXe siècle. Dans le débat faisant suite à la conférence, Levin a également pris la parole. En réponse à des questions posées, Béla Köpeczi a parlé de la situation présente de la littérature hongroise. Son compte rendu a causé, de manière générale, une excellente impression. Une autre conférence remportant un vif succès a été celle de Miklós Szabolcsi sur l'avant-garde. Examinant les causes, les caractéristiques générales de celle-ci, Szabolcsi a parlé de l'aliénation, de l'accélération du rythme de l'existence, de l'internationalisation de la vie littéraire, artistique, des rapports de l'avant-garde et des littératures nationales, ainsi que des traditions littéraires. Il a étendu ses investigations et constatations aux arts — peinture, sculpture, architecture, musique — et a également abordé certaines questions de l'histoire des sciences. Et la conférence de Béla Köpeczi, et celle de Miklós Szabolcsi ont suscité de larges échos de presse.

Le deuxième thème du congrès a été le rapport des littératures orales et écrites. Une partie des conférences était consacrée à des questions de détail importantes; par exemple, le rôle de l'usage oral dans la poésie de Gongora ou les nouvelles de O'Connor. D'autres conférences, par contre, se sont consacrées à des problèmes théoriques plus généraux. Le savant américain A. Lord, une des meilleures autorités internationales du folklore a présenté les caractéristiques et la portée du style oral; Pál Miklós a analysé le rôle de la télévision, de la radio et du cinéma dans sa communication intitulée «Les littératures orales de notre époque»; Vilmos Voigt a tenu une conférence sur les problèmes du folklore structuraliste.

Le troisième ensemble de thèmes était l'interprétation et la réception des littératures slaves au sein des autres belles-lettres. En quelque sorte, il s'agissait là d'une préparation du VIe Congrès International des Etudes Slavistes, qui sera tenu à Prague, l'année prochaine. L'académicien M. Alexéiev a traité de la réception en Europe de la littérature russe du XIXe et du XXe siècle; le professeur M. Brahmer, du rôle des Polonais dans la littérature européenne. Là aussi, nous avons eu nombre de communications sur des problèmes de détail; par exemple, le rayonnement de Gogol ou de Pouchkine. László Sziklay a parlé des rapports et des parallélismes entre les littératures des peuples slaves et non-slaves d'Europe orientale.

László Ferenczi

*

C'est le dernier jour du congrès qu'a eu lieu le débat sur le projet d'une histoire de littérature comparée européenne. Une entreprise commence à se dessiner, dont l'objectif est d'élaborer, avec le concours d'une équipe internationale, l'histoire comparée des littératures en langues d'origine européenne dans les différentes parties du monde. La première idée de cette vaste entreprise a été la motion de Jacques Voisine, professeur à la Sorbonne, président de l'*Association Internationale de Littérature Comparée*, alors vice-président, en 1964, au IVe congrès, celui de Fribourg, sur la préparation d'un ouvrage d'histoire de la littérature en commun avec les savants de nombreux pays. István Sőtér, qui assumait alors la présidence de la séance, fit sienne cette proposition et c'est ainsi que le projet fut développé, d'une part, à la *Chaire de Littérature Comparée de la Sorbonne* et, d'autre part, à l'*Institut des Sciences Littéraires* près l'*Académie des Sciences de Hongrie*, plus précisément par sa Section de Littérature comparée. Le projet sous sa première forme — portant déjà le titre de *Histoire de la Littérature européenne* et cerné de manière assez précise — fut présenté par l'Institut à la direction de l'*A. I. L. C.*, en septembre 1966, lors de sa session à l'occasion du congrès de la *Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes* (F. I. L. L. M.), à Strasbourg. Sur la base de ce mémorandum, la direction de l'*A. I. L. C.* invita l'Institut de Budapest à élaborer une circulaire, afin que les réponses qui y seront données servent à mieux connaître et à prendre en considération l'opinion des milieux scientifiques des pays-membres. Cette circulaire adoptée, elle fut, en mars 1967, adressée par le Secrétariat pour l'Europe de l'*A. I. L. C.* (Utrecht) à tous les intéressés de son obédience. A cause des difficultés techniques cela ne fut pas fait de l'autre côté de l'Océan, si bien que plus d'un délégué américain ne prit connaissance du problème et des résultats du sondage d'opinion qu'à Belgrade même, au congrès que l'*Institut des Sciences Littéraires* saisissait d'un rapport rédigé sur la base des réponses à la circulaire.

Voici le texte de la circulaire et du questionnaire annexe distribués par le Secrétariat pour l'Europe de l'*A. I. L. C.*:

I. PRINCIPES GÉNÉRAUX

Les principes directeurs d'une Histoire de la Littérature européenne à préparer dans le cadre d'une coopération internationale sont les suivants:

1. Nous entendons par littérature européenne l'ensemble des littératures qui se rattachent, par leurs traditions et leurs formes artistiques, aux lettres de la Grèce et de la Rome antiques, ainsi qu'au passé littéraire des peuples européens de nos jours, qui relèvent donc du type littéraire européen. Ainsi l'épithète "européen" ne subordonne point la sphère des littératures à traiter à des limites géographiques, mais représente une spécification historico-typologique englobant aussi bien, par exemple, les lettres de langue anglaise de l'Australie ou la littérature de langue française du Canada que la littérature italienne.

2. *Ce sont les* grands courants littéraires *qui s'offrent comme principe de systématisation de la présentation historique des matières. Ces courants se prêtent à la mise en relief des principales tendances évolutives de toutes les littératures de type européen, et sont assez souples pour niveler les disparités du développement des diverses littératures. Prendre les courants comme principe de systématisation offre l'avantage de ne pas exiger la prise en considération de tous les détails des matières inextricablement riches et étendues, mais uniquement la revue des détails les plus importants nécessaires à la caractérisation du courant donné. Cette histoire de la littérature rédigée selon les* courants *doit au plus haut point tenir compte du développement et des spécificités historiques de chaque littérature nationale; cependant, l'élaboration de l'Histoire de la Littérature européenne ne suggère pas a priori la présentation mécanique et juxtaposée des littératures nationales, car une telle méthode ferait peu de cas de la mise à jour des principes généraux de l'évolution européenne. Au contraire, notre entreprise doit se proposer d'aborder le sujet simultanément, selon l'optique synthétique, comparative et nationale.*

L'Histoire de la Littérature européenne ne vise pas à présenter l'histoire des littératures nationales juxtaposées, mais appliquera, dans le cadre de chaque courant, un regroupement selon le genre (par exemple: le roman romantique), en cas de besoin subdivisé (par exemple: le roman romantique dans les lettres est-européennes). Cette classification et ces groupes ne sont pas rigides et constants au cours de l'histoire des littératures européennes, mais se modifient selon la nature du sujet traité, le courant, le genre et la sphère géographique. Cette méthode générale de la disposition des matières offrirait de vastes possibilités aux procédés "classiques" de la littérature comparée, à la présentation de fait des parallélismes, influences, transmissions, émissions, réceptions, etc.

3. *La division chronologique de l'Histoire de la Littérature européenne fera l'objet d'un accord entre les intéressés. L'apparition des courants ne pourrait être liée à des limites de temps strictes et rigides, surtout dans un domaine aussi vaste que celui de notre objectif. Afin d'éclaircir nos conceptions communes, il nous faudrait cependant définir dès maintenant le point initial et terminal de l'évolution à présenter. Comme les littératures nationales de l'Europe de nos jours commencent, en général, au cours du Moyen Age à se former et à se différencier conformément à leur caractère national, il semble pertinent de commencer par le Moyen Age l'histoire des lettres européennes traitée selon les courants. Il va de soi qu'il serait également souhaitable que des volumes soient consacrés — dans le cadre d'un courant littéraire ultérieur ou d'une unité géographique délimitée — à l'influence ou à la survivance des littératures antiques, des lettres latines chrétiennes, de la littérature byzantine ou de la première littérature de l'Islam. La limite chronologique des volumes pourrait être la fin des années 1920, marquant l'apaisement du violent flux des tendances de* l'avant-garde *littéraire, manifestées pendant la Grande Guerre. Il s'agit là, selon notre appréciation, de la dernière période dans laquelle notre orientation est, désormais, relativement sûre.*

II. MODALITÉS PRATIQUES

4. *La préparation de l'Histoire de la Littérature européenne semble pouvoir être judicieusement assise sur le lancement d'une* collection, *dont les divers volumes rassembleraient des essais portant sur l'histoire internationale des grands courants littéraires. Chaque volume traiterait d'un courant, ou de l'une de ses périodes, ou de l'un de ses genres, éventuellement de ses manifestations dans une sphère géographique délimitée, cela sans tendre à la présentation intégrale et détaillée de ses matières, même restreintes de la sorte. Ces essais contenus dans chaque volume résumeraient en se concentrant sur telle ou telle question constituant le thème du volume, les phénomènes littéraires de plusieurs littératures nationales abordées simultanément par la méthode de la littérature comparée.*

5. Il est souhaitable que le plus grand nombre possible de chercheurs et d'institutions assument un rôle dans les travaux préparatoires, afin qu'une coopération internationale effective se dégage. Si nous fondons l'Histoire de la Littérature européenne sur des recueils d'essais, la solution s'impose d'elle-même que chaque volume doit être confié aux bons soins d'un centre *qui développera le plan détaillé du volume, rassemblera les collaborateurs et préparera l'édition. Pour mettre en harmonie les travaux répartis entre les centres, le Bureau de l'A. I. L. C. désignera une commission de coordination, dont la composition devra être approuvée par le Congrès de Belgrade. La tâche de cette commission de coordination sera d'aider les centres dans la confrontation des principes fondamentaux, de servir d'intermédiaire entre les centres, de pourvoir à toutes les questions dépassant la compétence des centres et touchant les problèmes généraux des travaux. De la sorte, il sera possible de lancer les travaux en plusieurs endroits à la fois et de réaliser parallèlement différents volumes de la collection. Il découle de ce qui a été développé que la formation ou la sollicitation des centres pourra se faire successivement, dans l'ordre de leur ralliement à notre entreprise.*

6. Pour ce qui est du commencement des travaux et de la publication des volumes menés à bien, le Bureau de l'A. I. L. C. ou la commision de coordination élue présentera ses propositions sur la base des réponses données à la présente circulaire et en fonction des décisions arrêtées en Assemblée générale par l'A. I. L. C. lors du Congrès de Belgrade.

7. Le Bureau, après avoir reçu toutes explications utiles d'une délégation spécialement mandatée de l'Académie des Sciences de Hongrie, envisage de confier à l'Institut des Sciences Littéraires de cette Académie la coordination scientifique et administrative de l'entreprise.

QUESTIONNAIRE

Nous vous prions, d'avoir l'amabilité, après l'étude de la circulaire ci-dessus, de répondre — succinctement ou plus amplement selon le caractère du problème — aux questions suivantes :

1. Considérez-vous comme pertinente et utile la préparation, sous l'égide de l'A. I. L. C. et par les soins d'une équipe internationale, d'une Histoire de la Littérature européenne?

2. Approuvez-vous la suggestion d'une Histoire de la Littérature européenne ordonnée et rédigée selon les courants littéraires internationaux, se refusant à la simple juxtaposition des différentes littératures nationales?

3. Quelle est votre opinion au sujet de l'ébauche chronologique de l'Histoire de la Littérature européenne projetée (spécialement en ce qui concerne les dates marquant le début et la fin)?

4. Quelle que soit votre opinion sur le projet d'une Histoire de la Littérature européenne, jugez-vous utile et possible de lancer une collection d'études sur des problèmes particuliers?

5. Approuvez-vous la suggestion de confier à l'Institut des Sciences Littéraires de l'Académie des Sciences de Hongrie et sous la responsabilité de l'A. I. L. C., la coordination générale de l'entreprise?

6. Avez-vous des observations et des suggestions éventuelles (le point de vue financier, etc.)?

*

Relativement peu de réponses — 54 individuelles et collectives — nous sont parvenues à la circulaire et au questionnaire ci-dessus; elles provenaient cependant de 17 pays différents, si bien que, pour ce qui était de sa largeur, le «sondage d'opinion» a atteint son but. On y a réagi en Australie, Belgique, France, Espagne, Grande-Bretagne, Grèce, Hollande, Hongrie, Italie, Israël, Pologne, aux Philippines, en République Démocra-

tique Allemande, République Fédérale Allemande, Tchécoslovaquie, Union Soviétique et Yougoslavie. Et le résultat peut être jugé positif non seulement au point de vue de la dispersion géographique des réponses, mais aussi à cause de la répartition des rubriques de statistiques. Le tableau de pourcentages est parfaitement éloquent à cet égard.

Questions	Réponses %			
	Oui	Oui, sous réserve	Non	Abst.
Devons-nous lancer l'entreprise?	96	—	—	4
Devons-nous ordonner les matières selon les courants?	74	20	2	4
Les limites de temps (la date initiale et finale des matières à étudier) sont-elles pertinentes?	46	44	6	4
Devons-nous lancer une collection de recueils?	78	12	4	6
Acceptez-vous la proposition au sujet de la coordination?	80	6	6	8
Autres suggestions?	34		66	

Sur le fond, on peut tirer les enseignements suivants de l'enquête:

La précision de «*littérature européenne*» en tant que notion ne s'est pas avérée suffisante. D'aucuns ont attiré l'attention sur le fait que cette définition suggère que non seulement les littératures indépendantes des traditions grecques-hébraïques-médiévales, mais aussi celles fondées sur l'héritage européen et implantées en dehors de notre continent seront écartées de notre entreprise. Jacques Body (Paris) nous a recommandé d'éclaircir la notion «européenne» en y ajoutant la distinction linguistique, puisqu'il devra être question, dans cette histoire de la littérature, des belles-lettres dans l'une ou l'autre des langues de l'Europe. C'est ainsi que la dénomination de notre entreprise a été élargie à l'histoire des littératures *de langues européennes*, ce qui a, corollairement, accru ses perspectives aussi. Au cours de notre siècle, nombre de jeunes littératures nationales sont nées dans les différentes parties du monde, aussi bien en langues autochtones qu'en anglais, français, espagnol ou russe; ces derniers vingt ans, la civilisation, la littérature du «tiers monde» se sont épanouies à vue, en partie dans une quelconque langue européenne. Au cours de la progression graduelle de nos travaux, nous serons certainement tenus à étudier ce secteur aussi, puisque pour ce qui est de l'un de ses facteurs, celui de la langue, il se greffe également sur les traditions littéraires européennes. En tout cas, une fois le critère linguistique bien établi, les limites des tâches peuvent être désignées avec certitude, bien que cela ne signifie nullement que leur réalisation soit devenue moins ardue. Cependant, nous devons connaître parfaitement le cadre, même si nous ne sommes pas encore en mesure de le remplir.

Le principe de l'ordonnance des matières *selon les courants* a reçu une approbation générale, puisque c'est celui à l'aide duquel il devient possible de systématiser les phénomènes identiques — phénomènes parallèles et survenus dans des conditions socio-historiques semblables — des littératures nationales. Mais les réponses comprenaient beaucoup de réserves, d'appoints dignes d'attention. Ainsi, une réponse arrivée des Iles Philippines, celle de Mme Lucila V. Hosillos, a mis en évidence qu'il ne fallait pas négliger l'analyse de la manifestation spéciale des courants au sein des diverses littératures nationales ou de certains groupes d'entre elles, car ce ne sera que de la sorte que nous

aurons une image effective et fidèle des variantes de l'apparition du courant ou de la tendance. Mme Maria Bobrownicka (Cracovie) a soulevé l'idée que tous les courants ne se présentent pas dans toutes les littératures — il faut donc, pour arriver à un tableau intégral, examiner non seulement les concordances, mais aussi les divergences entre littératures nationales. Mme Hana Jechova (Olomouc) a énuméré des exemples quand, au sein d'une littérature nationale, tel ou tel écrivain est rangé dans une tendance différente que celle à laquelle il se rattache selon l'optique européenne. Plusieurs de nos confrères ont pris position pour une chronologie composée à l'échelle européenne et conformément aux courants, permettant donc de tirer des déductions quant à l'expansion des courants et tendances. Chez nous, de nos jours, un échange de vues de grande portée se poursuit à propos des tendances, les réponses venues de la République Démocratique Allemande proposent donc d'organiser, dans ce domaine, une discussion à l'échelle internationale.

Pour ce qui est des *limites de temps* de notre entreprise, il n'y a pas eu de divergences au sujet de la date initiale. En général, tout le monde a accepté que l'histoire *comparée* des littératures de langues européennes doit être commencée au moment de la naissance de la forme nationale parfaitement distinguable des littératures européennes contemporaines, c'est-à-dire à la fin du Moyen Age ou avec la Renaissance. Par contre, la date finale proposée — les années 20 de notre siècle — a été jugée trop prématurée. La plupart des réponses désireraient se rapprocher de nos jours et voudraient désigner la seconde guerre mondiale comme point final des investigations. Et elles ont effectivement raison.

Il va de soi qu'une entreprise de cette envergure ne peut être réalisée d'un seul coup, qu'elle ne doit pas être lancée sans réflexion, avec précipitation. Son élaboration exige des préparatifs soignés, des études préalables, un travail aussi bien de recherche que d'organisation. D'ailleurs toute l'idée, n'a de sens que si les travaux sont suffisamment approfondis, s'ils mettent à jour les matières, et surtout leurs composants qui, généralement, ne sont pas connus avec convenablement de détails. Cette prospection peut aller en deux directions: aller du connu vers l'inconnu ou, au contraire, explorer d'abord les terrains plutôt vierges. En tout cas, l'opinion que nous devons partir de «bases sûres» et approcher, de la sorte, les «domaines plus ardus» est au plus haut point à méditer. Une telle base de départ est celle proposée — de façon très convaincante — par l'académicien Alexéiev (Leningrad): le XIXe siècle, l'époque du courant romantique et du réalisme critique. Il ne fait pas de doute que c'est là la période à laquelle nous devons nous consacrer en premier. Mais, quelle que soit notre prise de position, ce que nous ne devons pas perdre de vue, c'est que notre tâche est *à deux paliers:* le «plus élevé» est *la synthèse*, quand nous fournissons un tableau d'ensemble intégral, par exemple, de l'époque et du courant de la littérature romantique; l'autre, le «moins élevé» est la préparation de cette synthèse. Au cours de cette préparation, il nous faut analyser des détails — des problèmes de genre, des ensembles territoriaux — et, parfois leur consacrer des recueils autonomes. En conséquence, *l'histoire comparée des littératures de langues européennes* ne saurait être réalisée que sous forme d'une série de recueils, dont chaque volume serait consacré à des questions de détails, tandis que d'autres volumes — ce seraient les recueils «majeurs» — présenteraient l'histoire de la littérature européenne à un niveau *synthétique*, dans une parfaite systématisation des matières. Cela fait que la série et les travaux mêmes pourraient être lancés, simultanément ou séparément, dans plusieurs centres et ne se cantonneraient point dans les littératures de langues européennes au sens étroit du terme, mais consacreraient des volumes spéciaux:

— à la survie et l'influence des grandes littératures anciennes (grecque, latine, hébraïque, indienne, arabe médiévale et byzantine) dans les courants internationaux à l'époque des littératures nationales de l'Europe;

— aux contacts et rapports des littératures de langues européennes avec les autres, aux époques plus anciennes aussi, mais surtout dans l'ère moderne.

Il s'agit là de deux domaines importants, «en marge» de l'histoire des lettres européennes et ouvrant une perspective sur toute la littérature mondiale. *Les littératures de tous les peuples sont à titre égal importantes*, la littérature mondiale ne connaît pas de domaines plus ou moins essentiels. Ainsi, l'histoire de la «littérature européenne» — quelque vaste entreprise soit-elle — ne représente tout de même qu'une «transition» vers l'histoire universelle de la littérature, dont elle est une unité pouvant être, dans une certaine mesure, grâce aux langues, à l'histoire et aux limites géographiques, convenablement synthétisée. Il existe d'autres unités semblables; l'élaboration de celles-ci revient à l'initiative des intéressés.

*

Notre rapport préparé sur la base de ce «sondage d'opinion» a été porté devant le congrès de Belgrade. On l'a soutenu et rejeté, on l'a accepté et critiqué dans tous ses détails. En fin de compte, la direction de l'*A. I. L. C.* a présenté une motion sur le lancement des travaux et l'élection d'un Comité de Coordination international de douze membres. Cette motion a été reçue. Le Comité de Coordination se compose de délégués soviétiques, roumains, polonais, allemands, hollandais, danois, français et américains; son secrétaire est hongrois; son centre administratif sera en Hongrie: l'*Institut des Sciences Littéraires de l'Académie*. La tâche première de ce centre d'organisation sera de préparer — en accord avec le Comité de Coordination — le plan scientifique détaillé de toute l'entreprise, puis, sur cette base, le plan financier. Car, pour parler avant tout des questions relatives à celui-ci, les frais des publications dépasseront certainement les possibilités matérielles des sciences littéraires des pays pris à part. C'est ce centre qui doit maintenir en position, stimuler, de temps à autre convoquer le Comité de Coordination, établir son programme de travail, organiser les contacts entre le Comité et les divers centres travaillant sur les recueils. Le centre d'organisation doit suivre les activités des divers centres des travaux, leur fournir soutien et conseils. Enfin, il doit collaborer — et le plus efficacement possible — à la publication des résultats de notre entreprise. Mais la réalisation de ces tâches ne se fera effective que si elle ne se contente pas de se maintenir au niveau d'administration et d'organisation, que si elle évolue jusqu'à devenir une aide scientifique, une contribution scientifique efficaces, l'une des plaques tournantes fermement établies de toute l'entreprise.

L'intérêt et la confiance qu'on nous manifeste est exceptionnelle. Cela a été démontré par la récente visite à Budapest — immédiatement après la clôture du congrès de Belgrade — de trois membres du Comité de Coordination, ce qui a fourni l'occasion de poursuivre des pourparlers au sujet des tâches à venir. Ces délibérations ont été fructueuses: les grandes lignes des travaux pouvant être lancés immédiatement et réalisés sous forme de recueils ont été dégagées. Pour l'instant, il ne s'agit que de quelques volumes, de quelques recueils d'études sur des problèmes de détail. Mais cela suffit pour un début. Tout ce qui a mené jusque là ne doit pas être seulement classé comme un succès: des obligations de haute importance reviennent désormais aux sciences littéraires de Hongrie. Sur la base de nos expériences précédentes, nous pouvons affirmer que notre discipline attend que nous persistions, à l'avenir aussi, dans nos initiatives.

György Mihály Vajda

„Atteindre à l harmonie . . .”

(Contribution à l'étude de la pensée de Romain Rolland)*

Dans une lettre inédite adressée à un de ses correspondants hongrois, M. Eugène *Krammer*, je relève quelques phrases significatives qui peuvent nous aider à mieux saisir un des aspects les plus importants de la pensée de Rolland, dans l'ultime phase de son évolution intellectuelle. Il y a écrit (le 12 mai 1930): «Atteindre à l'harmonie des deux forces opposées . . . — Selon ma devise préférée que j'emprunte à Héraclite — c'est la souveraine œuvre d'art et de vie. Je ne suis pas sûr que cet équilibre, même atteint, puisse être fixé longtemps. La vie est un perpétuel mouvement; elle monte et descend, elle aspire et expire; c'est le battement du coeur, l'arrêt serait la mort. Mais je crois que les deux pôles opposés sont nécessaires au rythme.»

Comme il est notoire, Rolland, à plus d'un endroit de ses écrits autobiographiques ou confidentiels, s'est référé à la proposition d'Héraclite, le plus expressément peut-être dans *Le Périple*, où nous lisons: «Le mot d'Héraclite est mon refrain, le leit-motiv de mon destin.» (Éd. 1959., p. 284.)

Ainsi donc, il ne me paraît pas exagéré de constater (et d'essayer de prouver dans la communication suivante) que l'application de la thèse d'Héraclite — cet archétype de la pensée dialectique — aux exigences de l'époque contemporaine et à l'évolution de l'humanisme moderne, constitue la pierre angulaire de la pensée de Romain Rolland.

«La synthèse des éléments opposés» — comme il définissait sa constante préoccupation dans *Le Voyage intérieur* (p. 234) — était pour lui, et depuis longtemps déjà, la suprême exigence de l'activité créatrice, comme il ressortirait par exemple de l'analyse des principaux motifs de *Jean-Christophe* ou même de *Colas Breugnon*. Mais notre propos d'aujourd'hui vise à démontrer que l'idéal humaniste de Romain Rolland est tout imprégné lui-aussi de l'incessante aspiration à la plénitude.

Rolland a, en effet, maintes fois proclamé, dans des oeuvres de fiction aussi bien que dans des essais d'introspection philosophique, la supériorité de l'homme intégral, de l'individu qui choisit librement son destin et qui s'essaie consciemment à créer l'harmonie entre les divers facteurs de la vie. Tout ce qui est partiel ou particulier reste étranger à cet idéal humain. C'est pour cette raison peut-être que Rolland ne cessa de fustiger avec une ironie cinglante le type de lettré dont l'activité lui paraissait gratuite et futile. Bien qu'il fût lui-même un représentant légendaire, la quasi incarnation — à un moment donné — de l'esprit européen, il n'aimait guère les «intellectuels». «Ce que l'intellectuel croit une idée, n'est bien souvent qu'une coque de noix vide» — disait-il. Ou encore — pour prendre un autre exemple de son continuel effort vers la conquête de la plénitude — il prit fait et cause pour la paix et contre la guerre, et en cela (on l'a souvent dit) il était plus conséquent que quiconque; mais conjointement, il lutta passionnément aussi contre un certain pacifisme énervé . . . C'est que, selon lui, toutes ces déformations assujettissent l'homme aspirant à la plénitude, freinent l'élan audacieux de la réalisation de son harmonie.

Ce fut l'idéal de l'homme total se haussant jusqu'à l'harmonie qui le conduisit — au cours d'une étape de son évolution — vers la pensée hindoue, dans laquelle il reconnaissait et magnifiait une interprétation métaphysique de l'effort de l'homme pour dégager les possibilités de son existence. C'est pourquoi l'*Essai sur la Mystique et l'Action de*

* Cet article a fait l'objet d'une communication au Colloque international Romain Rolland tenu à Vézelay entre le 19 et le 23 septembre 1966.

l'Inde vivante nous paraît comme une longue méditation sur une pensée de Vivekananda: «Si vous voulez trouver Dieu, mettez-vous au service de l'homme»; pour Rolland, cette devise implique le devoir de mettre en valeur les meilleures qualités de l'homme social, puisque la promesse de Dieu, l'approche de la perfection, la possibilité de la transcendance ne se trouvent pas hors de l'homme, mais bien en lui-même. Et la tâche de l'humaniste consiste essentiellement à réaliser cette possibilité, à accomplir cette promesse, à harmoniser les deux activités fondamentales de l'homme: la pensée et l'action. C'est à ce titre que Rolland peut être considéré comme le représentant le plus conséquent de ce courant de l'humanisme moderne que — dans une retentissante déclaration de 1936 — Thomas Mann avait appelé l'humanisme militant.

On connaît le cheminement souvent douloureux de Romain Rolland vers cette nouvelle conception de la pensée humaniste. La quête de l'humanisme universel, marquée d'une part par la découverte du message de l'Asie et, d'autre part, par la jonction de ce message à l'héritage européen et à la «grande voix de Lénine», — était a priori menacée d'échec dans l'Europe de plus en plus contaminée par le fascisme. Rolland a plus d'une fois décrit les douloureuses péripéties de cette nouvelle recherche de synthèse, notamment dans l'*Ame Enchantée* et dans *Quinze Ans de Combat*. Cependant, sa véritable grandeur apparaît justement dans le fait qu'en présence de la poussée provisoire des fascismes italien, allemand et espagnol, il eut le discernement et la force nécessaires pour prendre ses distances à l'égard de son attitude antérieure et pour formuler son émouvant et courageux *Adieu au Passé*. Ainsi donc, toujours à la recherche d'une harmonie entre les actes et les idées, il s'identifia à ceux qui ne se contentent pas de sonder la conscience du monde, mais — érigeant l'authenticité en principe directeur — assument aussi les conséquences pratiques de ce sondage.

Il est notoire que, presqu'en même temps que Rolland, c'est-à-dire en 1936, Thomas *Mann* attira également l'attention sur la nécessité d'une interprétation nouvelle de la notion et du rôle de l'humanisme. A la session de Budapest de l'Institut de la Coopération Intellectuelle, il proclama l'actualité d'un «humanisme militant», «tout imprégné de la conviction que le principe de la liberté, de la tolérance et du doute ne doit pas se laisser exploiter et submerger par un fanatisme qui ne connaît ni la honte ni le doute; de la conviction qu'il a non seulement le droit, mais aussi le devoir de se défendre.»

Cependant, à l'encontre de Thomas Mann, Rolland ne se contentait pas d'inviter les adeptes du nouvel humanisme uniquement à un rôle de défense. Ses nombreuses initiatives pour susciter la prise de conscience des peuples ne se bornaient pas seulement à la défense verbale des valeurs humaines, mais tendaient aussi à extirper les dangers qui menaçaient l'existence même de ces valeurs.

Le trait principal de cet humanisme actif, défini et illustré par Romain Rolland, est la mise en vigueur de l'exigence de l'intégralité. Rolland était convaincu qu'à notre époque et dans nos conditions, l'humaniste désirant répondre à cette exigence devait être en permanence spirituelle, devait savoir se donner conjointement à des travaux immuablement valables de l'esprit et aux soucis quotidiens du monde. C'est pour cette raison qu'il s'est assigné comme devoir d'humaniste l'établissement de solides rapports entre les hommes de bonne volonté, de quelque condition qu'ils soient. «Pour moi — a-t-il écrit dans la lettre inédite que je me suis permis de citer en exergue — je reste fidèle, comme vous voyez, à ma mission, qui est de rapprocher les mains qui se cherchent à travers le monde.»

Cette variante moderne de l'humanisme est imprégnée du principe que le perfectionnement de l'homme n'est pas une fin en soi; l'individu est partie intégrante d'une communauté et «la mesure d'une idée s'évalue à la toise de l'action». L'action étant «le

sang de la pensée», elle vise en premier lieu à établir des rapports harmonieux entre l'individu et la société.

L'exigence de l'harmonie qui caractérise essentiellement l'idéal humain de Romain Rolland, est donc avant tout un acte qui engage l'homme entier. Quand Rolland se déclarait individualiste, il pensait à la libre association d'individus acceptant consciemment leurs tâches dans la vie de la communauté, dans les efforts collectifs pour rendre supportables les conditions humaines.

L'harmonie des forces opposées, telle que Rolland n'a cessé de la proclamer et pratiquer, nous invite, je crois, à un dialogue plus que jamais actuel entre diverses familles de l'esprit, entre divers groupements idéologiques ou politiques qui, de nos jours, cherchent en tâtonnant les idéaux qui peuvent redonner encore à l'homme sa dignité et ses valeurs intrinsèques.

A un moment de l'histoire où l'humanisme est de plus en plus décrié, le respect de l'homme bafoué, les valeurs intellectuelles dénigrées, — il m'a paru important d'attirer l'attention sur un aspect de la pensée de Romain Rolland qui propose la synthèse harmonieuse des forces créatrices de l'homme.

László Dobossy

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (1—2), pp. 193—218 (1968)

BIBLIOGRAPHIA

Italia ed Ungheria

Dieci secoli di rapporti letterari. A cura di M. Horányi e T. Klaniczay. Casa Editrice dell'Accademia Ungherese delle Scienze, Budapest, 1967. pp. 393.

Il carattere chiaramente riassuntivo del titolo *Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari* ci promette un quadro panoramico del tema, il contenuto però dello stesso volume si serve piuttosto dei *contributi* più o meno importanti alla storia dei contatti culturali; non sommando ma — in parte — complementando così tutto ciò che nel corso delle indagini sulle relazioni italo-ungheresi venne rivelato finora, attraverso il lavoro assiduo di alcune generazioni precedenti. Nonostante i punti comuni relativamente scarsi, la storia letteraria ungherese infatti già dal secolo scorso si affatica a disegnare la carta topografica dei varî influssi ed impulsi italiani, presto discernendo che in questi si tratti di certe indicazioni importantissime proprio per la letteratura magiara, esplorarle cioè compiere quasi un compito nazionale. In verità i cosiddetti rapporti letterari furono in grande maggioranza dei casi unilaterali e non reciproci, tanto che il manuale sintetico di tutte queste ricerche «rapportistiche» negli anni '30 era stato costretto a parlare sempre dell '*influenza* italiana. Dato che la questione pura dei rapporti ed influssi sia stata già storicamente risolta e che almeno in linea di massima si sia riusciti a formare un prospetto generale che eventualmente sia arricchibile ancora con probabili vere rivelazioni e scoperte, ma in generale possa essere considerato autentico, proprio *l'analisi* critica di questa disparità e di queste differenze ci offre ora i maggiori insegnamenti. Anche i saggi risalienti di questa raccolta recente sono appunto quelli che non si limitano all'indagine positivistica delle provenienze, ma — secondo le norme d'una comparatistica più complessa — cercano prima di tutto i motivi e le spiegazioni delle interferenze, degli incontri e dei dissidi, illuminando così certi problemi fondamentali della letteratura *ungherese*. In prima linea a proposito delle epoche in rapporti italo-ungheresi abbastanza fertili: cioè in quelle del Rinascimento, dell'Illuminismo ed — entro certi limiti — del Modernismo.

In altre epoche però l'influenza italiana fu molto meno significativa, così che gli studiosi (come si è rispecchiato anche in questo volume) devono accontentarsi di dati e riferimenti molto più modesti. Purtroppo sappiamo pochissimo p. es. del periodo delle origini (secoli X—XIII), e non solo perché ci sono rimasti soltanto alcuni documenti di questo genere, ma perché le relazioni tra la Penisola ed Ungheria furono allora piuttosto ecclesiastico-giuridiche e, naturalmente, politiche; e non si estesero sul campo della letteratura nemmeno nel senso medioevale. In realtà questa è l'epoca del formarsi culturale del giovane regno degli Árpád; allo stesso modo come (benché tra condizioni molto diverse) la cultura e la letteratura italiana stava sviluppandosi appena allora. Quindi è naturale che in quei tempi non l'Italia ha avuto il massimo ruolo nell'evoluzione magiara, non potendo emulare con altri centri più efficaci. Si è verificato questo fatto anche nei due saggi introduttivi del nostro volume, quando gli autori esaminano i primissimi contatti italo-ungheresi.

Il Rev. J. L. Csóka, scrivendo su *I benedettini e l'inizio dei rapporti letterari italo-ungheresi* (pp. 9—27) con lodevole minuziosità raccoglie p. es. tutti i documenti della letteratura agiografica e più ampiamente storiografica benedettina, controlla e confronta ogni dato del tema, ciò nonostante deve rimanere sul terreno delle ipotesi, accontentandosi infine d'una generalità di tipo comune, insomma costatando

che «i rapporti culturali italo-ungheresi nei secoli XI—XIII erano costruiti sulle basi che aveva gettato S. Stefano, primo re d'Ungheria, e i due sostegni principali di essi erano le due arcibadie benedettine di Pannonhalma e di Montecassino»; ma sul *valore* e raggio d'azione di questi rapporti in senso concreto i risultati delle sue ricerche sono abbastanza limitati. Non ci rallegra di rivelazioni significative nemmeno il riassunto della carriera e dell'opera di *Galvano di Bologna, professore di giurisprudenza dell'Università di Pécs* (pp. 29—43), poiché l'attività dell'eccellente seguace di Joannes Andreae, analizzata con tanta cura da A. Csizmadia, si connette piuttosto con la letteratura giuridica universale dell'epoca e né da parte scientifica generale né da parte specialmente ungherese non c'è molto di singolare in essa. (Né dal punto di vista dei veri rapporti, eccetto il puro fatto che il dottore dei decreti nel 1371 si trasferì da Padova a Pécs e già nel 1374 tornò a Bologna, nonostante che «l'onorario di Galvano a Bologna fu inferiore a quello di Pécs», come dice il testo.)

Nei tempi che precedettero però il Rinascimento — nel Trecento — l'emanazione della cultura e letteratura italiana presto si rafforza; in conseguenza si moltiplicano anche i ricordi dell'accoglienza delle opere italiane. Talvolta quest'accoglienza può parere formale (nel senso stretto della parola), ma nemmeno così non è senza significato. *Il codice dantesco di Budapest* che è descritto e analizzato con sensibilità da I. T. Berkovits (pp. 45—57) — secondo la datazione dell'Autrice — «fu copiato a Venezia verso la fine degli anni 1330 e l'inizio degli anni 1340», e per una via abbastanza complicata arrivò soltanto nel 1877 al possesso della Biblioteca Universitaria di Budapest (insieme con alcuni codici corviniani regalati dal sultano Abdul Hamid II); in verità cioè non poteva avere nessun ruolo nel formare la vita culturale nei secoli, in Ungheria. L'esame della famosa variante e delle preziose miniature invece spettava alla scienza moderna ungherese, la quale appunto nella dantologia potrebbe essere giudicata evoluta. Secondo le regole di questa italianistica risolve I. T. Berkovits il compito analitico sia sul campo letterario, sia su quello artistico; e questo vuol dire che il suo saggio qui pubblicato rimarrà nella bibliografia dantesca universale un punto di riferimento di questo codice. Con metodo approfondito opera tra i problemi nonformali dei rapporti letterari L. Mezey, il cui breve ma interessantissimo saggio su *Lorenzo Giustinian e la letteratura medievale in Ungheria* (pp. 59—66) finalmente tocca un tema istruttivo per ambedue le culture, parlando della letteratura devota. Il *Könyvecske az szent apostolok méltóságáról* («Libriccino sulla dignità dei santi apostoli») da lui analizzato non è soltanto un prezioso ricordo linguistico-letterario, contenente fra l'altro il più antico esametro ungherese o la prima citazione di Dante nella nostra lingua, ma famoso anche per gli scritti sulla concezione speciale della Devotio Moderna, le cui caratteristiche conservano anche l'influsso del noto *Fasciculus amoris in Coena Domini* che poteva arrivare mediante i rapporti di canonici agostiniani ungheresi e italiani.

Così arriviamo a uno dei più interessanti e panoramici saggi del volume che per primo in questa serie degli studi non soltanto enumera e considera i vari influssi, non si contenta soltanto della descrizione oggettivistica, ma tenta di approfittare i vantaggi del confronto di due culture, di due situazioni, di due sfere, entro il quadro storico dell'epoca. Il lettore può conoscere — attraverso lo stile dinamico di T. Kardos — non soltanto la problematica stretta di *Petrarca e la formazione dell'umanesimo ungherese* (pp. 67—89), ma anche il carattere *speciale* di quest'umanesimo, nel quale «la humanitas [per i conosciuti fatti storici] diventa virtù nobile, eroica». Riferendosi alle sue indagini precedenti sulla fortuna di Petrarca in Ungheria («il rivelamento degli aneddoti dall'argomento ungherese del *Rerum Memorandarum Liber* di Giovanni Conversino da Ravenna e la scoperta del messaggio del Petrarca a Luigi d'Angiò, re d'Ungheria, la considerazione dei rapporti ungheresi dei circoli petrarcheschi delle cancellerie italiane, circolo di Coluccio Salutati, quello di Benintendi de' Ravegnani e dei suoi discepoli, la valutazione della parte di Pier Paolo Vergerio e il collegamento del suo amico János Vitéz, fondatore dell'umanesimo ungherese, con l'epistolografia petrarchesca e, infine, un certo ampliamento degli elementi petrarcheschi di Janus Pannonius») T. Kardos con ammirabile facilità raccoglie gli effetti ed elementi petrarcheschi in Ungheria che si concentreranno più tardi — dopo il periodo ascendente di Mattia Corvino — nel Cinquecento per opera di Bálint Balassi, massimo poeta rinascimentale.

Sull'importanza dell'umanesimo italiano nella letteratura ungherese (poiché in questo caso si tratta di veri rapporti) dopo il riassunto di T. Kardos troviamo una catena di saggi di dettaglio. La figura e l'opera del poeta umanista *Janus Pannonius* viene descritta anche separatamente da R. Gerézdi (pp. 91—112), mentre Cs.

Csapodi con una precisità convincente tenta di ricomporre il catalogo di *La biblioteca di Beatrice d'Aragona, moglie di Mattia Corvino* (pp. 113—133), e dimostra che «l'esistenza di una collezione personale di libri corrisponde in pieno all'immagine che di Beatrice hanno tracciato le fonti contemporanee e la recente letteratura scientifica; ma non si può in nessun modo concluderne che la regina abbia avuto un ruolo determinante o iniziatore nella creazione della biblioteca Corvina e comunque in uno sviluppo notevole della medesima, come asserisce specialmente la letteratura straniera». Ö. Sz. Barlay, esplorando la fortuna dell'antologia finora non analizzata di Dionigi Atanagi *(De le rime di diversi nobili poeti toscani,* 1565), dedicata «al Serenissimo Re Giovanni II eletto d'Ungheria», riesce a dare degli importanti *Contributi alla storia del petrarchismo ungherese* (pp. 135—144), prima di tutto nel chiarimento di alcuni impulsi di Balassi; e dello stesso poeta cinquecentesco scrive anche I. Bán: nel suo saggio *Il dramma pastorale italiano e la «Bella commedia ungherese» di Bálint Balassi* (pp. 147—156) esamina l'opera teatrale poco fa trovata a Vienna, e tira le somme di questa scoperta dal punto di vista dei rapporti italiani. S. I. Kovács fa un abbozzo della conoscenza piuttosto superficiale di Dante nelle epoche del Rinascimento e Barocco ungherese sotto il titolo *Dante nella letteratura ungherese antica (1521—1664)* (pp. 157—171); M. Kaposi però fa le ricerche su *Le prime tracce dell'influenza di Machiavelli nella letteratura ungherese* (pp. 173—183).

Presto ci fa dimenticare il carattere semplicemente descrittivo e disintegrato di questi ultimi due saggi l'analisi precisa di T. Klaniczay, prima di tutto quando esamina gli influssi di Machiavelli sulla *struttura* dell'opera poetica di Zrínyi. Nel suo saggio *Un machiavellista ungherese: Miklós Zrínyi* (pp. 185—199) con un'argomentazione rilevante riesce a dimostrare che il noto poeta, politico e capitano dell'epoca, considerato da noi il maggior scrittore ungherese del Seicento, «a buona ragione può essere annoverato fra i più eminenti discepoli di Machiavelli, fra coloro che hanno sviluppato in modo originale le sue teorie», poiché si tratta in lui di un «discepolo» che con autentica originalità attiva «si era adoperato di far fruttare il metodo, il ragionamento, il sistema» del grande pensatore fiorentino; e così «non sono pertanto le affinità o identità di brani, frasi, dettagli che attestano i legami tra Machiavelli e Zrínyi, bensì la somiglianza strutturale del modo di pensare dei due scrittori e politici». J. Koltay-Kastner, l'Autore seguente del volume, dettagliatamente espone i pochi dati di *La fortuna di Vico in Ungheria* (pp. 201—214); mentre M. Horányi, scrivendo sul *Teatro italiano del Settecento in Ungheria* (pp. 215—225) si concentra in quei due decenni del secolo XVIII, quando la vita teatrale delle residenze aristocratiche (soprattutto degli Esterházy) fu anche da noi un fattore attivo della cultura.

L'ottimo esperto dell'Illuminismo ungherese, J. Szauder in un piccolo, ma sensibilissimo saggio esamina *Il rococò all'italiana di Csokonai*, poeta più importante dell'epoca (pp. 227—238). Di nuovo — come anche nelle opere di Janus, Balassi, Zrínyi — c'è da osservare il processo di una «magiarizzazione» dei fenomeni universali che — arrivati per gli impulsi italiani — assumono poi un carattere proprio qui, generalmente molto più drammatico ed estremo dell'originale. (Nel dato caso, partendo dalla duplicità dell'Arcadia, J. Szauder molto profondamente segue questo processo nell'opera di Csokonai.) Procedendo per ordine del volume, troviamo lo studio di L. Gáldi, che si occupa adesso dei tentativi «di ridare, o per meglio dire, di *ricreare* in ungherese le diverse particolarità dello stile leopardiano» (nel *La fortuna dello stile poetico leopardiano in Ungheria*, pp. 239—261); I. T. Erdélyi totalizza le esperienze dei *Viaggiatori ungheresi dell'epoca delle riforme in Italia* (pp. 263—280); e D. Keresztury riesamina *L'ode di Arany a Dante* (pp. 281—289), inserendola nell'opera organica del poeta ottocentesco.

Attraverso una serie discorde di saggi e riassunti arriviamo così all'epoca moderna, dove i rapporti culturali finalmente si moltiplicano di nuovo. Non per caso: questo era il periodo, nel quale la letteratura ungherese si era sforzata di sincronizzarsi con le più recenti tendenze straniere, trovando un socio delle stesse aspirazioni in quella italiana. Il saggio introduttivo di Gy. Rába su *La prima generazione della rivista «Nyugat» e la poesia italiana* (pp. 291—306) spiega, perché aveva la conoscenza della letteratura italiana una parte importante nel periodico più autorevole dell'epoca, soprattutto nel formarsi poetico di Mihály Babits e Dezső Kosztolányi. G. Képes abbozza la fortuna di *Pirandello in Ungheria* (pp. 307—323), esamina le varie rappresentazioni dell'Agrigentino e cita un brano interessante della conversazione di Pirandello e Kosztolányi a Budapest; nel giudicare i suoi contemporanei però l'Autore non è libero da una certa prevenzione. Dall'articolo di I. Nemeskürty: *L'influsso del neorealismo italiano in Ungheria (1949—1959)*

(pp. 325—331), vicino dell'enumerazione dei film italiani di questo genere manca purtroppo l'analisi dei fenomeni simili dell'arte cinematografica ungherese che da noi del resto contemporaneamente a quella italiana ha trovato l'essenza del neorealismo (vedi p. es. il film di Géza Radványi—Béla Balázs: *Valahol Európában*, 1947; ecc.); ma la politica editoriale del secondo dopoguerra è molto chiaramente analizzata dal competente J. Simó, il cui reso conto sulle *Edizioni ungheresi di opere italiane dopo il 1945* (pp. 333—346) dimostra che per la prima volta nella cultura ungherese l'epoca del socialismo ha riuscito finalmente gettare le basi d'una conoscenza più completa della letteratura italiana, con le sue finora più di 150 pubblicazioni di questo genere (fra cui prima di tutto dobbiamo menzionare almeno le *Opere Complete* di Dante). Chiude il volume sui rapporti italo-ungheresi il saggio di G. Tolnai, l'unico che svela *l'altro lato* di questi rapporti, parlando in tono personale delle sue esperienze a proposito della fortuna de *I grandi poeti ungheresi nell'Italia di oggi* (pp. 347—375), esattamente sull'accoglienza italiana di Sándor Petőfi, Endre Ady, Attila József e Miklós Radnóti.

La raccolta curata dai collaboratori dell'Istituto di Storia Letteraria dell'Accademia Ungherese delle Scienze almeno nelle intenzioni vuol abbracciare cioè tutto lo sviluppo di dieci secoli; e questo tentativo in parte è riuscito. Con successo ha composto un quadro generale, benché alcune tessere anche ora manchino dal mosaico multicolore. Il fatto però che una parte del volume, o — per meglio dire — una percentuale considerevole dei saggi quasi «fa degradare» la letteratura ungherese in filiale di quella italiana, distribuendo le parti attive quasi puramente a quest'ultima, richiama la nostra attenzione alla pratica metodologica antiquata, infiltratasi occasionalmente sia nel lavoro di redazione, sia nell'elaborazione dei vari temi afferrati. Parlando di questo non si tratta semplicemente d'una problematica facilmente risolubile con lo scambio ulteriore delle parole «rapporti letterari» con la più modesta «influssi» nel sottotitolo del libro; poiché s'incontra qui un difetto interno di tutta la storia letteraria ungherese che si manifesta non soltanto a proposito delle ricerche di rapporti. Gli studi meno riusciti dell'edizione ci forniscono delle prove chiare: se ci contentiamo della *registrazione* dei vari influssi stranieri, in verità aggiungiamo pochissimo ai dati già conosciuti, poiché proprio il significato del *dato letterario* deve oltrepassare oggi il concetto positivistico. La ricerca semplice dei vari influssi su una letteratura autonoma non può sboccare però in una descrizione «oggettivistica», evitando l'analisi stessa dei fenomeni; perché in questo caso anche per la scienza letteraria ungherese, come anche per quella italiana tutto rimane inutilizzabile, anzi disorientatore per la *valutazione* di questi fenomeni. Se per esempio, eccetto gli ultimi due decenni, il *rapporto* italo-ungherese sul campo culturale vuol dire *influsso italiano* sulla letteratura magiara, questo fatto reale non certamente verifica poi anche la disuguaglianza dei valori poetici (come la suggerisce — nolens-volens — tutta una serie di «Einfluss-Forschung» in questo volume); ma, al contrario, in gran parte dei casi sottolinea l'esistenza d'una autenticità, formatasi tra le circostanze specifiche centroeuropee che nelle massime opere letterarie giustifica poi se stessa anche con i suoi «ammessi» sovrani. Proprio l'esamina di questo processo, dal momento d'*impulso* fino alla *soppressione* di questo, secondo le leggi della creazione: ecco la tematica di una vera ricerca dei «rapporti» e dei «dissociarsi» che può servirsi delle costatazioni importanti (e concepibili anche per lo straniero che talvolta quasi s'immerge nel mare dei dati storici provinciali, anche dal punto di vista della scienza letteraria ungherese, molto secondari); in connessione con l'avere riguardo allo *speciale* nell'universale, nel complesso dei determinanti storico-sociali. Senza tener conto di tali coerenze nei saggi si accumulano soltanto i dati storicamente indifferenti, che — staccati dalle loro correlazioni — possono essere interpretati in qualsiasi modo, cioè senza i criteri veramente scientifici.

Per fortuna c'è la speranza però che anche gli studi meno corraggiosi, staccandosi dall'eredità positivistica-descrittiva, contribueranno più tardi, come esperienze parziali, ai nuovi tentativi sintetico-dialettici, i quali in questo volume di saggi senza dubbio troveranno un manuale ricco di esperienze e materiali. Anche l'esame delle differenze di valore scientifico che si manifesteranno negli scritti successivi potrà orientare gli studi nel futuro e cioè verso la direzione delle ricerche analitico-storiche; proprio come si sono indirizzati i saggi più normativi di questa raccolta. Quelli che — firmati da L. Mezey, T. Kardos, I. Bán, T. Klaniczay, J. Szauder, Gy. Rába e G. Tolnai — possono essere giudicati già come principi d'una nuova fase di ricerche comparatistiche, e ai quali nella recensione — almeno con alcuni epiteti — già avevamo richiamato l'attenzione.

György Szabó

Dezső Keresztury: S mi vagyok én... (Arany János 1817–1856)

Und was bin ich ... (János Arany 1817–1856), Verlag »Szépirodalmi«, Budapest, 1967. S. 367

Es gibt keine zweite bedeutende Persönlichkeit in der ungarischen Literatur, auf die sich die in Geschmack, Weltanschauung und politischen Grundsätzen gleich konservativen Literaten so häufig berufen hätten wie auf János Arany. Seine ausgeglichene Ruhe und Objektivität, sein an die Traditionen des poeta doctus anknüpfendes dichterisches Verhalten hielt man zunächst nur dem Geniekult, der Spontaneität und dem allumfassenden Subjektivismus der Romantik entgegen und hob vor allem dem Revolutionären Petőfi gegenüber seine reformatorische Bedachtsamkeit hervor. Später stempelte man ihn immer hemmungsloser zum Musterbild des ungarischen Viktorianismus. Als Gegenpol der dekadenten Dichter verkörperte er das Familienidyll, den aufrührerischen Weltanschauungen gegenüber berief man sich auf seine überlieferungstreue Gläubigkeit und gegen das Fußfassen der neuen westlichen Strömungen protestierte man jahrzehntelang im Namen seiner nationalen Geisteswelt und seiner allgemeinverständlichen Formensprache. Unsere positivistische Literaturgeschichtschreibung unterstützte bis zu den zwanziger Jahren nahezu einhellig diese Ansichten, ohne sich deren extremistischen Manifestationen anzuschließen. Schriftsteller und Essayisten waren es, die damals einer neuen, unbefangeneren und wirklichkeitstreueren Betrachtungsweise die Wege ebneten und sich mit aller Entschiedenheit gegen die nationalistischen, rückständigen und provinziellen Zerrbilder verwahrten. Sie gaben ihrer Überzeugung Ausdruck, Arany habe auch dem 20. Jahrhundert so manches zu sagen und verwiesen dabei vor allem auf die grüblerische Einsamkeit seiner Lyrik, auf seinen mutig bekannten Pessimismus und seinen beginnenden Impressionismus. Schon am Anfang seiner literaturwissenschaftlichen Laufbahn machte sich Dezső Keresztury diese Auffassung zu eigen und zeichnete in seiner 1937 verfaßten Arany-Studie ein überzeugendes Porträt des durchaus nicht von einer angeblichen olympischen Ruhe erfüllten, wegsuchenden und mit dem Akademismus ringenden Genies.

In den seither verstrichenen drei Jahrzehnten machte die ungarische Literaturgeschichtschreibung nicht nur in weltanschaulicher und methodologischer Hinsicht beachtliche Fortschritte, vielmehr auch auf dem Gebiet kritischer Textausgaben und der Erforschung biographischen Angabenmaterials. Als Chefredakteur der kritischen Gesamtausgabe János Aranys vermochte sich Dezső Keresztury auf zahlreiche bisher unveröffentlichte Briefe des Dichters sowie auf zuvor unbekannte Textvarianten zu stützen. Inzwischen stand Aranys Persönlichkeit und dichterisches Schaffen im Mittelpunkt lehrreicher Diskussionen, ferner gelangten auch einige tiefgründige Abhandlungen über ihn zur Veröffentlichung, so daß wir heute den bahnbrechenden Charakter seiner Lyrik in weiteren historischen Zusammenhängen erblicken als die bürgerlichen Literaturhistoriker, und unsere Kenntnisse über die Wandlungen seines Volkstums, die Komponenten seines Realismus und die romantischen Elemente seiner nationalen und historischen Anschauungen eine wesentliche Bereicherung erfuhren.

Laut einer ironischen Feststellung René Welleks überwiegt in den Literaturgeschichten entweder die Literatur, wobei die Geschichte in den Hintergrund gedrängt wird, oder reißt die Geschichte die Führung an sich. Es wäre unzutreffend, zu behaupten, bei Keresztury spiele die Geschichte nur eine untergeordnete Rolle, schenkt er doch den Wandlungen des nationalen Lebens die nötige Aufmerksamkeit, dennoch kommt aber in dem vorliegenden Werk das Historische manchmal zu kurz. Bei den der Lyrik Aranys gewidmeten Betrachtungen beschäftigen den Autor beispielsweise weniger die Fragen, welches Gedankengut, welche Kunstgattungen und Ausdrucksmittel der Dichter aus der Vergangenheit übernahm, welches Erbe er den nachfolgenden Generationen hinterließ, welche Beziehungen er zu den Zeitgenossen unterhielt und in welchem Ausmaß er sich der Romantik bzw. dem Realismus verbunden fühlte. Kereszturys Interesse gilt weit mehr dem Milieu, dem der Dichter entstammt, den grundlegenden Zügen seines Innenlebens und dem Niederschlag, den sie in seinem dichterischen Schaffen finden. Die psychologischen Belange machen aber den Autor keineswegs unempfindlich für andere Gebiete der Werkanalyse; er erweist sich in den einzelnen Buchkapiteln als berufener Analytiker der Kompositionsweise, der Charakterisierungskunst, der sprachlichen Meisterschaft und der Versformen Aranys. Diese aufschlußreichen Untersuchungen wechseln mit Würdigungen ab, von deren beschwingter Schönheit man gefesselt wird. Um jedem Mißver-

ständnis vorzubeugen, möchten wir eigens betonen, daß unsere Feststellung, einige literaturgeschichtliche Erscheinungen seien bei Keresztury in den Hintergrund geraten, keineswegs ein abfälliges Werturteil in sich schließt, vielmehr als Typisierung oder Kategorisierung der verdienstvollen Arbeit Kereszturys gedacht ist. Allen wesentlichen Anforderungen gerecht zu werden wäre ein absurdes Verlangen, das die Kräfte eines Einzelnen übersteigt. Bei der Beschäftigung mit einem so gewaltigen Lebenswerk, wie es Arany hinterlassen hat, tut der Literaturhistoriker gut daran, die seinen eigenen Neigungen adäquatesten Fragenkomplexe herauszugreifen und diese möglichst gründlich auszuschöpfen, statt sich vom Anfang bis zum Ende in Oberflächennähe zu bewegen. Es stellt sich in diesem Zusammenhang immerhin die Frage, ob auf diese Art und Weise einzelne Züge nicht allzu scharf hervorgehoben werden, so daß sich letzten Endes die Proportionen des Porträts verschieben. Da sich jeder Gelehrte dem Gegenstand seiner Untersuchungen von einem anderen Gesichtspunkt aus nähert, entwickelt sich aus mehreren Arbeiten unterschiedlicher Autoren, die den gleichen Stoff behandeln, stets ein vielseitiges, wahrheitsgetreues Gesamtbild. (So lassen sich beispielsweise zur Bestimmung des Platzes, der Arany innerhalb der Kunstgattungen und der Stilgeschichte gebührt, die Forschungsergebnisse László Baránszky-Jóbs, János Bartas und István Sötérs zur Ergänzung des von Kereszturý entworfenen Porträts vorteilhaft verwenden.) Auch dürfen wir nicht vergessen, daß zunächst nur der erste Band der Arany-Monographie Kereszturys vorliegt, so daß ein tieferes Eingehen auf die historischen Aspekte sehr wohl noch einem späteren zusammenfassenden Kapitel vorbehalten sein mag, das der Autor im übrigen als eine Art Übersicht über die Arany-Interpretationen schon im ersten Band in Aussicht stellte (vgl. S. 365).

Vom biographischen und individuell psychischen Hintergrund dichterischer Werke wurde bei uns in den fünfziger Jahren verhältnismäßig wenig gesprochen, was nicht allein einer einseitigen Soziologisierung oder dem Beispiel von György Lukács und dessen Nacheiferung, nicht einmal der etwas sektiererischen Furcht vor der oberspitzten bürgerlichen Psychologie zuzuschreiben war. Es spielte überdies auch die Ernüchterung vieler gegenüber der für unsere Literaturgeschichtschreibung bezeichnenden positivistischen biographischen Überlieferungen mit. Wir wollten nichts mehr mit dem rein äußerlichen, mechanischen Datensammeln, mit der jeder ästhetischen Durchleuchtung und Wertung aus dem Wege gehenden, allein auf die »Entstehungsgeschichte« abgestimmten Methode zu tun haben. Ich bin mir darüber im klaren, daß Kereszturys Werk nicht der einzige in marxistischem Geist unternommene Versuch auf diesem Gebiet ist, dennoch war es seine Studie, die mir den Glauben an die Möglichkeit einer zeitgemäßen Erneuerung biographischer und psychologischer Erfassung einer Persönlichkeit wiedergab.

Für das von Keresztury angewandte Verfahren sind nicht die gründliche Kenntnis des einschlägigen Materials, ein sicheres kritisches Unterscheidungsvermögen bei Auswahl der Quellen und ein geradezu beispielhaftes Einfühlungsvermögen die allein bezeichnenden und deshalb namentlich hervorzuhebenden Eigenschaften, vielmehr auch die auf hohesbelletristisches Niveau erbene Vergegenwärtigungsgabe. Bei ihm ist ho die Biographie niemals konventioneller Selbstzweck, vielmehr befindet er sich stets auf der Suche nach den häufig verborgenen und gewundenen Pfaden, die vom Leben zum Werk führen. Er enthüllt in seinem Helden den nach Harmonie strebenden, schutzbedürftigen Menschen, den das Scheitern seiner schauspielerischen Versuche gegenüber allen kühneren Unternehmungen zu ängstlicher Vorsicht zwang und an die pünktliche Einordnung in das Kleinstadtleben und seine Bräuche gewöhnte. Keresztury erläutert die wahren Gründe für Aranys Sparsamkeit, seiner ständigen Existenzsorgen und seines Trachtens nach materieller Geborgenheit, er schildert, wie der Dichter schon in seiner frühen Jugend der Impulse und Anregungen eines guten Freundes bedurfte, wie er sich mangels eines entsprechenden Widerhalls in ständiger Unsicherheit über den Wert seines Schaffens befand, und wie er seine eigenen Fähigkeiten häufig unterschätzte. Ich halte auch die Vermutung Kereszturys durchaus nicht für abwegig, daß bei der schriftstellerischen Abneigung des großen ungarischen Klassikers gegen die epische Prosa sein Festhalten an den traditionsgeheiligten, fest umrissenen Kunstgattungen eine maßgebliche Rolle spielte. In einem seiner Altersgedichte bezeichnet sich Arany selbst als einen Trinker, der »den Rausch meidet«. Er schreckte in der Tat vor allen heftigen Leidenschaften zurück und wehrte auch dem Überschwang der Todessehnsucht, die ihn so oft heimsuchte. Er scheute die abgründige Höllenfahrt der modernen Dichtkunst, aber seine Zurückhaltung entsprang keinem Konformismus, sondern seiner Wesensart.

In der Charakterisierung der Persönlichkeit fußt die Monographie keineswegs auf

rein psychologisch-physiologischen Grundlagen. (Eher wären wir sogar versucht zu sagen, daß der Autor in einem Fall dem Gesundheitszustand und der Nervenverfassung des Dichters weniger Beachtung schenkt, als sie es verdienten. Wir denken dabei an Aranys nach 1853 häufiger auftretendes Ohrensausen, seine Kopfschmerzen und seine nervöse Erschöpfung, die einer nachdrücklicheren Hervorhebung und Untersuchung bedurft hätten.) Allenthalben stoßen wir auf die Vergegenwärtigung der vom Zeitklima und der engeren gesellschaftlichen Umgebung entspringenden Auswirkungen. Die Heiduckengemeinde von Nagyszalonta erzog Arany zur Disziplin, zum Puritanismus und zur Wahrung der äußeren Würde und Schicklichkeit, und von hier bezog er auch seine gesellschaftlichen und politischen Anschauungen. Die romantischen Herderschen Lehren von den einst frei und ungebunden ihrem Kriegshandwerk lebenden Ungarn, die noch keine gesellschaftlichen Unterschiede kannten, übten auf ihn im Spiegel der lokalen Überlieferungen eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Unübersehbare Folgen zeitigte ferner das Schwanken des jungen Arany zwischen den Leibeigenen und dem Adel. Dem Adel stand er stets ohne Nostalgie gegenüber, während das Mitgefühl mit der Armut in seinen sozialen Erfahrungen weit mehr ins Gewicht fiel als das Leid über feudale Entrechtung.

Auch die in letzter Zeit ziemlich vernachlässigte Erschließung des bezeichnend individuellen Gedankengangs der beiden *Toldi* bleibt uns Keresztury nicht schuldig, vor allem erfuhr aber die Auseinandersetzung mit der Lyrik der fünfziger Jahre dank einer gründlichen Bestandsaufnahme der seelischen Hintergründe eine willkommene Bereicherung. Geradezu mit der Kraft des unmittelbaren Wirklichkeitserlebnisses überzeugt die Schilderung der Gefühlsschwankungen Aranys, die ihn in Stunden der Verbitterung zuweilen zu ungewöhnlich offenherzigen, in Mark und Bein gehenden Bekenntnissen zwingen, während er sich ein andermal wieder in Deckung bringt, Stimmungssymbolen nachgeht oder seinen Schmerz mit Humor betäubt, oder auch sich mit Hilfe der Selbstironie über sich selbst erhebt. Diese in unterschiedlicher Gestalt auftretende Selbstironie, welche die Zwerghaftigkeit seiner Zeit und seiner Mitmenschen unter der Maske der Selbsterniedrigung noch deutlicher erkennen läßt, bleibt von dieser Zeit an bis zu seinem Lebensende ein integrierender Bestandteil seiner Lyrik.

So sehr sich Keresztury auch in die Eigenwelt der einzelnen Werke vertiefen mag, verliert er doch nie den Menschen Arany und sein Gesamtwerk vor Augen. Es gehört zu den wesentlichen Vorzügen des Buches, daß dies schon rein äußerlich zum Ausdruck kommt (durch häufige Berufung auf spätere Werke und durch eine schon in den ersten Kapiteln enthaltene synthetische Charakteristik), was Kereszturys Arbeit von einigen mechanisch an der chronologischen Reihenfolge festhaltenden, abschnittsweise gegliederten Monographien vorteilhaft unterscheidet. Vom sicheren, das Gesamtwerk des Dichters überblickenden Urteil zeugt die Verlegung der entscheidenden Zäsur in Aranys dichterischem Schaffen vom Jahr 1849 auf die Mitte der fünfziger Jahre (1855–56). Um diese Zeit wendet sich Arany in der Tat von der idyllischen Welt des ersten Toldi-Epos und von den nachrevolutionären lyrischen Eruptionen komplizierteren, tragischen Schicksalen, differenzierteren Gefühlsskalen zu. Unter seinen Meistern und Vorbildern treten Shakespeare und Katona an die Stelle Homers und er trägt sich mit dem Plan eines Hunnenepos. Alles in allem erlangt seine Volksverbundenheit zu jener Zeit ihre historische Färbung und ihr völlig nationales Gepräge. Eine so wichtige Rolle aber auch das Nationalgefühl in der Entwicklung der Gedankenwelt und der ganzen Lebensauffassung des hervorragenden Dichters spielt, will es uns scheinen, als ob Keresztury die Bedeutung dieses Nationalgefühls übertrieben hoch einschätze. Im 7. Kapitel erklärt der Autor, die düstere Stimmung, die Arany in den letzten Lebensjahren erfüllte, sei auf die schweren Enttäuschungen des glühenden Patrioten zurückzuführen und diese Enttäuschungen seien auch der Grund für sein langes Schweigen. Doch entsprang seine Enttäuschung weniger dem Ausgleich des Jahres 1867 als vielmehr der nachfolgenden Korruptionswelle, den vielen Wahlmanipulationen und den Mißbräuchen der vom Kleinadel gelenkten Komitatsverwaltungen. Zweifellos hing aber die zunehmende Verdrießlichkeit des alternden Dichters auch mit der raschen Kapitalisierung des Wirtschafts- und Gesellschaftslebens und deren geistigen Auswirkungen zusammen. Arany war gewiß nicht rückständig, doch hatte er von den neuen gesellschaftlichen Einrichtungen nur abstrakte Vorstellungen und nun waren zur Zeit der nach 1867 mit übergangsloser Plötzlichkeit einsetzenden Konjunktur vor seinen eigenen Augen in der Tat »Milliarden neuer Sünden« im Entstehen begriffen. All dies bedrohte seiner Überzeugung nach nicht nur die menschliche Solidarität und die moralische Integrität, vielmehr bangte er auch vor einem Überhandnehmen des

Kosmopolitismus und in seinem tiefsten Innern dürften die Bedenken des alten Toldi gegenüber dem verweichlichten, seinem ungarischen Charakter entfremdeten Hof König Ludwigs wiedererwacht sein. Es überkam ihn eine Ahnung der Unaufhaltsamkeit historischer Entwicklungsvorgänge, und er fühlte auch die Überholtheit der von ihm vertretenen volkstümlichen Richtung, was ihn noch schweigsamer machte.

Die zahlreichen lehr- und genußreichen Werkanalysen Kereszturys erstrecken sich auf alle aus der behandelten Zeitspanne einigermaßen bekannt gewordenen Werke des Dichters. Auch läßt sich deutlich das Bestreben des Autors erkennen, in Vergessenheit oder in den Hintergrund des öffentlichen Interesses geratene Schöpfungen der Vergessenheit zu entreißen, ihre künstlerische Qualität in neuem Licht erstrahlen zu lassen. Deshalb beschäftigt er sich eingehend mit der *Verlorengegangenen Verfassung*, der Dichtung *Katalin*, und deshalb zitiert er auch so häufig Brief- und im allgemeinen Prosastellen. Streiten ließe sich schlimmstenfalls über die auffallend kühle Beurteilung der *Zigeuner von Nagyida* (»Der zersetzenden Kraft der Zeit vermochte vielleicht dieses Werk am wenigsten zu widerstehen« S. 308), besonders angesichts des weit größeren Raumes, welcher vom Autor der *Verlorengegangenen Verfassung* eingeräumt wird und der Sympathie, die er diesem komischen Epos entgegenbringt. Ferner bedauern wir, daß *Toldis Abend* sich mit einer weniger vielseitigen und ideenreichen Würdigung begnügen mußte, als der erste Teil der Toldi-Trilogie. Immerhin verdient die Unabhängigkeit und Unbeeinflußbarkeit Kereszturys Achtung und Anerkennung, denn auch seine unverkennbare Bewunderung Aranys trübt ihm nicht den kritischen Blick, denn zuweilen äußert er nicht nur Vorbehalte allgemeiner Natur, sondern dringt in seiner vergleichenden Kritik bis zum Sprachgehalt einzelner kleinerer Dichtungen vor. (Es würde vielleicht nicht schaden, wenn sich unsere Literaturgeschichtschreibung auch gegenüber anderen genialen Repräsentanten der ungarischen Literatur, wie etwa Petőfi oder Ady ein gleich nüchternes Urteilsvermögen bewahrte.) Unabhängig von seinem verehrten Meister János Horváth hebt Keresztury weit nachdrücklicher Aranys demokratische Gesinnung in der Zeit nach Vollendung des *Toldi* hervor und fällt ein viel strengeres Urteil über die von keiner »echten Inspiration eingegebene« *Die Eroberung von Murány*, deren Figuren in den Augen der nationalen Gemeinschaft keine symbolische Bedeutung erlangen.

Der zweite Band der Monographie wird den Verfasser vor noch schwierigere Aufgaben stellen, denn die biographischen Rätsel, die komplizierten Überschneidungen und der Kampf der schöpferischen Kunst mit dem sterilen Akademismus beginnen erst nach 1856 in Aranys dichterischem Schaffen. Doch vermag Keresztury hierzu nicht nur aus dem Gefühl der eigenen wissenschaftlichen Berufung Mut und Anregungen zu schöpfen, vielmehr auch aus den durch die allgemeine Anerkennung hochgesteigerten Erwartungen, mit denen seine Leser dem abschließenden Teil seiner Monographie entgegensehen.

MIKLÓS NAGY

Deutsche Literaturgeschichte in einem Band

Herausgegeben von Professor Dr. Hans Jürgen Geerdts. Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin, 1965. S. 768

Als der *VEB Verlag Volk und Wissen* zur Feier seines zwanzigjährigen Bestehens vorigen Herbst eine einbändige Deutsche Literaturgeschichte herausbrachte, kam er mit dieser äußerst nützlichen Publikation lang gehegten Erwartungen und einem ungemein aktuell gewordenen kulturellen Bedürfnis nach. An Werken, die sich eingehend mit einem bestimmten Zeitabschnitt oder mit irgendeiner Literaturrichtung, mit dem Schaffen dieses oder jenes Dichters oder Schriftstellers, allenfalls auch mit einzelnen bedeutenderen Schöpfungen eingehend befassen, fehlte es auch bisher nicht, und auch von der mehrbändigen Großen Deutschen Literaturgeschichte erschienen bereits einige Bände. Demgegenüber machte sich das Fehlen eines zusammenfassenden, handlichen Buches immer fühlbarer, das unter Verwendung der neuesten literaturgeschichtlichen Forschungsergebnisse und unter neuartigem Gesichtswinkel von der gesamten historischen Entwicklung der nationalen deutschen Literatur seit den ersten Anfängen bis zur jüngsten Gegenwart ein wissenschaftlich fundiertes, zusammenhängendes Bild geboten hätte.

Diese Lücke sollte die neue einbändige Literaturgeschichte ausfüllen, an deren Fertigstellung unter der Leitung Prof. Dr. J. H. Geerdts' und des Verlags eine Arbeitsgemeinschaft aus hervorragenden Fachleuten, Literatur- und Gesellschaftshistorikern, Pädagogen, Redakteuren und Meistern der deutschen Buchkunst jahrelang arbeitete, und die erstmals den Versuch unternahm, in komprimierter, aber klarer und übersichtlicher Form den Entwicklungsgang der nationalen deutschen Literatur in marxistischem Geist zusammenhängend zu schildern.

Um die ein gewaltiges Material verarbeitende Literaturgeschichte richtig werten zu können, darf man jene Probleme nicht außer acht lassen, die bei allen mit ähnlicher Zielsetzung veröffentlichten Handbüchern dieser Art auftauchen.

Die erste große Schwierigkeit, der sich die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft gegenübersahen, bestand einerseits in der Verpflichtung, die Ergebnisse und Lehren der neuesten literatur- und sozialgeschichtlichen Forschungen und Debatten zu berücksichtigen, andrerseits in der naheliegenden, selbstauferlegten Beschränkung, in ein umfanglich begrenztes, der Zusammenfassung der wesentlichsten Daten und Kenntnisse dienendes Werk nur jene neuen Forschungsergebnisse aufzunehmen und zu verarbeiten, deren Richtigkeit weder in ideologischer Sicht noch in literaturtheoretischen Belangen einem Zweifel unterliegen kann. In einigen, den Entwicklungsgang der deutschen Literatur betreffenden theoretischen und methodologischen Fragen, hinsichtlich bestimmter Entwicklungsperioden und nicht zuletzt auch, was das Schaffen und das künstlerische Lebenswerk einiger Dichter und Schriftsteller anbelangt, sind aber in marxistischem Geist gehaltene, endgültig abgeschlossene und allgemeingültige Forschungsergebnisse und voll ausgereifte Feststellungen bis heute noch ausständig. Dieser Umstand veranlaßte die Arbeitsgemeinschaft zwangsläufig zu einer häufig gar nicht so leichten Wertung und Auswahl des als Bausteine zu einem Gesamtbild über die Entwicklung der nationalen deutschen Literatur gesammelten und zusammengetragenen umfangreichen Materials. Der Natur der Dinge entsprechend konnten somit noch nicht hinlänglich geklärte Fragen und Erscheinungen der deutschen Literatur, die einer künftigen gründlichen Erforschung bedürfen, in diesem Band noch nicht in allen Belangen gebührend durchleuchtet und behandelt werden.

Ferner bot der beschränkte Umfang des Bandes keine Möglichkeit zu einer lückenlosen und vollständigen Veranschaulichung des Entwicklungsganges der deutschen Literatur, und so ist es durchaus verständlich, daß eine Reihe von Dichtern und Schriftstellern nur mit ihrem Namen und dem Titel ihrer Werke in dieser Literaturgeschichte vertreten ist, wogegen die bedeutendsten Persönlichkeiten der deutschen Literatur und ihre bezeichnendsten Schöpfungen ausführlich gewertet und gewürdigt werden. Mit dem Inhalt denkwürdiger und erlesener Literaturerzeugnisse beschäftigt sich das Buch so eingehend, daß deren Problematik dank dieser gründlichen Schilderung und Wertung ohne weiteres verständlich ist. In Verbindung mit dem Inhalt werden auch die Fragen der künstlerischen Form, des Stils und Aufbaus erörtert.

Um in einer Literaturgeschichte, die das gemeinsame Produkt einer vielköpfigen Arbeitsgemeinschaft bildet, eine durchwegs einheitliche Anschauungsweise und Literaturauffassung zu verbürgen, müssen gleichfalls nicht unerhebliche Schwierigkeiten gemeistert und überwunden werden. Deshalb gebührt dem Leiter und den einzelnen Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft volle Anerkennung für den während des Zusammenwirkens geschaffenen einheitlichen Geist und das dank dieser glücklichen Überbrückung aller eventuell aufgetauchten Auffassungsunterschiede zustandegekommene umfassende Bild über die Entwicklung der deutschen Literatur, in dem sich eine homogene, von marxistischem Geist geprägte Einstellung zum behandelten Stoff spiegelt. Das klar zutagetretende Ziel der Verfasser war, eine Übersicht über die Entwicklungsgeschichte der deutschen Nationalliteratur in ihren Wechselbeziehungen zur nationalen und gesellschaftlichen Entwicklung zu vermitteln. Demgemäß wurden die einzelnen Etappen der deutschen Literaturgeschichte jeweils von einer ausführlichen Schilderung der wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse und der geshichtlichen Gegebenheiten eingeleitet, wobei die Autoren im Licht der marxistischen Erkenntnisse mit sicherem Fingerspitzengefühl vor allem jene politisch-gesellschaftlichen Faktoren in den Vordergrund stellten, deren richtige Auslegung zum Verständnis und zur Wertung jener zuweilen recht kompliziert erscheinenden geistigen Strömungen und Bestrebungen wesentlich beizutragen vermögen, die bei der Formung und Entwicklung der zeitgenössischen Literatur und der Entstehung ihrer Schöpfungen eine maßgebliche Rolle gespielt haben.

Dem gesellschaftlich-politischen Situationsbericht folgt jeweils eine allgemeine

Übersicht über die Literaturentwicklung des betreffenden Zeitabschnitts, der sich die monographische Bearbeitung bestimmter, festumrissener Themenkreise anschließt. Die Analyse und Würdigung der Entstehung und Entwicklung unterschiedlicher, für die einzelnen Zeitspannen bezeichnender Richtungen und Strömungen, die Beleuchtung der den diversen literarischen Tendenzen adäquatesten und für die einzelnen Richtungen charakteristischesten Kunstgattungen und Stileigenarten, die Würdigung jener Dichter und Schriftsteller, die für die Schrifttumsentwicklung der betreffenden Perioden richtunggebend waren, und die entsprechende Wertung und Erörterung ihrer Werke führen den Leser zur Vertiefung in literaturtheoretische Probleme und Erkenntnisse, bereichern oder berichtigen zugleich aber auch dank der zahlreichen neuen Angaben und Feststellungen in vielen Fällen das bisher vom Schrifttum der verschiedenen Zeitabschnitte und seiner namhafteren Repräsentanten gewonnene Bild.

Auf Grund des obengesagten gelangt man unschwer zu der Feststellung, daß es der mit der Redaktion des Bandes betrauten Arbeitsgemeinschaft vor allem darauf ankam, den jeweiligen künstlerischen Niederschlag der historisch-gesellschaftlichen Vorgänge, die Auswirkungen der in den aufeinander folgenden Phasen der nationalen Entwicklung stattfindenden Klassenkämpfe auf das Schrifttum möglichst getreu wiederzugeben. Die Ergebnisse, zu denen die Verfasser gelangten, lassen keinen Zweifel darüber aufkommen, daß die in der Geschichte des deutschen Volkes zutagetretenden schwerwiegenden gesellschaftlichen und nationalen Widersprüche die Entwicklung der Literatur weitgehend beeinflußten, und daß die Weltanschauung der einzelnen Dichter und Schriftsteller, ihre Einstellung zu den lebenswichtigen Fragen des Volkes ihrem literarischen Schaffen in vielen Fällen ihren unverkennbaren Stempel aufdrückte. Zweifellos ging innerhalb der Nationalliteratur, zuweilen auch am Maßstab der Weltliteratur gemessen, von jenen deutschen Dichtern und Schriftstellern die nachhaltigste Wirkung aus, die sich zur Zeit ihres Wirkens die Ziele und Bestrebungen der gegen feudale Überbleibsel und Gebundenheiten und später unter dem Kapitalismus gegen Ausbeutung und Reaktion kämpfenden Volksmassen zu eigen machten und in ihren Werken, — die eben dadurch wirkliche Bedeutung erlangten — den Zielsetzungen und dem Gedankengut des Volkes künstlerischen Ausdruck verliehen.

Die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft vertreten die Auffassung, daß sich das Schrifttum eines Volkes von den entscheidenden gesellschaftlichen und geschichtlichen Ereignissen, von den Klassenverhältnissen der einzelnen Zeitabschnitte auch dann nicht scheiden läßt, wenn die Literatur dem Verlauf der historischen Entwicklung keineswegs mechanisch folgt, und der zuweilen äußerst verwickelte Vorgang der Spiegelung im Schrifttum mancherlei Eigentümlichkeiten in sich birgt. Anhand der Ergebnisse der deutschen literatur- und sozialgeschichtlichen Forschung gelangen die Verfasser zu der Feststellung, daß die Wendepunkte der nationalen und gesellschaftlichen Entwicklung auch im Entwicklungsgang der Nationalliteratur zu Wendepunkten führen, die, wie aus den Ausführungen hervorgeht, meist zwangsläufig mit den entsprechenden Etappen der Weltliteratur zusammenfallen.

Bei Besprechung des Literaturgeschichtsbandes müssen wir kurz auch auf die Chronologie eingehen, die im methodischen Aufbau einer nationalen Literaturgeschichte die Verfasser für gewöhnlich vor eine recht schwierige Aufgabe stellt. Es handelt sich dabei letzten Endes um die möglichst zweckdienliche und übersichtliche Gliederung eines sehr umfangreichen Materials, die sich umso schwieriger gestaltet, als der beschränkte Umfang einer einbändigen Ausgabe den Autoren mancherlei Zugeständnisse aufzwingt. Unseres Erachtens gelang es ihnen diesmal in der Tat, die optimale Lösung zu finden, indem sie sich, soweit es möglich war, an die zeitliche Einteilung der auf mehrere Bände veranschlagten Großen Deutschen Literaturgeschichte hielten, die im großen ganzen auch jenen Grundlagen entspricht, auf die der deutsche literaturgeschichtliche Unterricht aufgebaut ist. Bei der zeitlichen Gliederung der neuesten Entwicklungsperioden zogen die Verfasser auch den *Grundriß der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* und die *Skizze zur Geschichte der deutschen Nationalliteratur von den Anfängen der Arbeiterbewegung bis zur Gegenwart* zu Rate.

Wenn auch die einbändige Deutsche Literaturgeschichte ihrer geistigen Einstellung und der Verarbeitungsmethode nach den höchsten Ansprüchen gerecht zu werden vermag, entspricht das von der deutschen Nationalliteratur entworfene Bild beim heutigen Stand der Forschung und wegen der Unvollständigkeit der als endgültig abgeschlossen zu betrachtenden Ergebnisse, unseres Erachtens zumindest in einem Punkt nicht restlos jenen Ansprüchen, deren Befriedigung die Aufgabe der sozialistischen Germanistik bildet. Diese

Mangelerscheinung tritt in der Behandlung der Entstehung, Entwicklung und der Methoden des sozialistischen Realismus als eines neuen historisch-ästhetischen Qualitätsfaktors und seiner Beziehungen zum Realismus zutage. Allerdings wird im Vorwort eigens betont, daß es noch weiterer Anstrengungen der Forscher, zusätzlicher Analysen und Diskussionen bedarf, um in der Erkenntnis der historischen Dialektik der ästhetischen Vorgänge und Erscheinungen weitere Fortschritte erzielen zu können. Trotzdem bilden die einschlägigen Kapitel des Bandes, obgleich sie nur einen ersten Versuch zur Schilderung der auf den ersten und zweiten Weltkrieg folgenden Entwicklungsphase als abgeschlossenes Ganzes darstellen, eine wesentliche Bereicherung der deutschen literaturgeschichtlichen Forschung, zumal die in ihnen enthaltenen neuen Feststellungen geeignet sind, das von der Schrifttumsentwicklung der genannten beiden Perioden bisher gewonnene Bild in mancherlei Hinsicht zu vervollständigen und zu berichtigen. Diese Kapitel bieten den Literaturprofessoren und ihren Hörern eine wertvolle Hilfe zur richtigen Einreihung der für diese Zeitspannen bezeichnenden Werke in den Entwicklungsgang und zum fehlerlosen Erfassen und Auslegen ihrer geschichtlichen Bedeutung, ihres Bewußtseinsinhaltes und ihrer ästhetischen Beschaffenheit. Die einschlägigen Kapitel können als solche eingestuft werden, die im Leser die wesentlichen Voraussetzungen für eine wahrhaft nutzbringende und produktive Lektüre der neuen und neuesten Literaturprodukte schaffen.

Wie schon aus dem Entwurf und Aufbau der einbändigen Deutschen Literaturgeschichte hervorgeht, wendet sie sich in erster Linie an die Professoren für deutsche Literaturgeschichte und an ihre Universitäts- und Hochschulhörerschaft, doch werden aus ihrem Studium auch Mittelschüler und alle, die sich für die Literatur interessieren, Vorteil und Nutzen ziehen. Sie erhalten hier ein zusammenhängendes Gesamtbild über die Entwicklung der deutschen Nationalliteratur, da der Stoff und dessen Gliederung im großen ganzen dem im gegenwärtigen Lehrplan vorgesehenen entspricht. Das aufmerksame Studium des Buches entwickelt, fördert und vertieft das richtige Verständnis für die Literatur, gibt klaren Aufschluß über die gesellschaftlichen Bestrebungen und nationalen Konflikte, welche die Schrifttumsentwicklung beeinflußt haben, über ihre Auswirkungen bzw. über die von der Literaturentwicklung auf die gesellschaftlichen Verhältnisse ausstrahlende Rückwirkung. Die über die bedeutenden Dichter und Schriftsteller in diesem Band vermittelten Kenntnisse, die mit Werturteilen verbundenen Auseinandersetzungen mit der Geistesrichtung und Konstruktion der verschiedenen Literaturerzeugnisse, mit den künstlerischen Formen, der Entwicklung der unterschiedlichen Kunstgattungen, den sprachlichen und stilistischen Merkmalen und Eigenheiten bieten dem Leser nicht nur eine Einführung in die Literaturtheorie, vielmehr auch wertvolle Anregungen zur selbständigen Interpretation und Wertung der einzelnen Werke und literaturgeschichtlichen Gegebenheiten.

In Form und Ausstattung gereicht der Band dem deutschen Buchverlagswesen zur Zierde. Acht farbige Kunstdrucktafeln und 230 mit gutem Einfühlungsvermögen in den Text eingefügte Bilder verleihen dem Inhalt größere Anschaulichkeit und erhöhen den künstlerischen Wert der Ausgabe. Das dem Band beigegebene ausführliche und genaue Namenverzeichnis und Sachregister erleichtern weitgehend das mühelose Zurechtfinden und die Handlichkeit des Buches.

Mit der Veröffentlichung der einbändigen Deutschen Literaturgeschichte erfüllte der sein zwanzigjähriges Bestehen feiernde Verlag alles in allem eine ebenso wichtige wie nützliche Aufgabe, indem er zur qualitativen Verbesserung des einheitlichen sozialistischen Literaturunterrichtes und zur Hebung des literarischen Bildungsniveaus einen wertvollen Beitrag leistete. Das Studium des Buches empfiehlt sich keineswegs nur zur Ergänzung vorhandener Literaturkenntnisse, vielmehr verhilft es Lehrern und Schülern gleicherweise zu engeren und lebendigeren Beziehungen zur Literatur und gibt ihnen die nötigen Impulse, sich aktiv am kulturellen Leben der Gegenwart zu beteiligen.

FERENC TERESTYÉNI

Robert Mandrou: De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles — La Bibliothèque Bleue de Troyes

Stock, Paris, 1964. pp. 222

L'ouvrage du professeur Robert Mandrou dirige l'attention sur un secteur de cette culture littéraire populaire, trop longtemps et injustement reléguée à l'arrière-plan, que la recherche européenne n'a véritablement abordée qu'au cours de ces dix dernières années, mais au sujet de laquelle on a déjà abouti à d'intéressants résultats. Il s'agit d'un domaine hors du cadre de la «haute» littérature, de cette prétendue «sous-littérature», ou «infra-littérature», ou «littérature marginale» dont l'un des éléments les plus importants est la culture littéraire directe, les lectures du peuple. De nos jours, la recherche française se préoccupe, de manière significative, non seulement de la culture des élites, mais aussi de la culture et de la littérature des masses; contentons-nous de rappeler les conclusions du congrès de Rennes consacré au thème «Littérature savante et littérature populaire» *(Acte du Sixième Congrès National*, Paris, 1965), l'impressionnant et original chapitre de synthèse sur la littérature populaire, au tome III de l'*Encyclopédie de la Pléiade*, par R. Queneau, les ouvrages d'histoire littéraire ou de sociologie de R. Escarpit, R. Lebègue, H. Rodier, R. Triomphe, etc. et, non en dernier lieu, les autres études de R. Mandrou à ce sujet. Son récent livre représente un pas notable en avant dans l'ensemble des problèmes, puisqu'il traite, par des méthodes modernes et approfondies, les matières les plus vastes: la littérature de colportage.

Il s'agit là d'un cycle de thèmes de toute actualité et qui le sera d'ici longtemps. Les analyses scientifiques des différentes spécialités — qu'elles se fondent sur la conception bourgeoise ou marxiste — ont toutes conduit à la déduction que, désormais, l'image offerte par les sciences historiques, sociales ou littéraires sur les époques révolues ne saurait être authentique, si elle ne prend en considération que les sommets de la culture et néglige de sonder soigneusement celle des masses. Il nous faut cependant avouer que, pour ce qui est de notre sujet effectif, nous sommes encore loin d'une connaissance plus intégrale; même que, sous plusieurs rapports, il reste «terra incognita» dans les recherches de certaines spécialités. S'il est exact que les études marxistes ont donné un essor sensible à l'analyse dans ce domaine — il nous suffira de mentionner les pages de F. Engels, en 1839, sur les almanachs allemands, qui nous fournissent, en commentant l'«exceptionnel attrait» et l'importance de cette littérature, des constatations fondamentales —, sa prospection en détail reste la tâche de notre génération.

Cet ouvrage a suscité un vif intérêt de la part de la vie scientifique hongroise: on s'y référait, déjà peu de temps après sa parution, dans les discussions, on le citait dans des études, etc. Si nous cherchons les mobiles de telles marques d'intérêt, nous devons constater, avant tout, le thème même du livre et ses qualités frappantes, la richesse des matières inédites et leur présentation d'une exactitude à toute épreuve, laissant voir les corrélations. Cependant, il nous faut également mettre en valeur que, du point de vue des recherches d'histoire littéraire en Hongrie, cet ouvrage est venu au meilleur moment, quand la rédaction, l'édition du tableau d'ensemble des XVIIe et XVIIIe siècles dans le cadre de notre Manuel d'*Histoire Littéraire Hongroise* (Magyar Irodalomtörténeti Kézikönyv) venaient justement d'être menées à bien; l'œuvre de Mandrou nous offrait bien, entre autres, un vaste panorama des matières jusque là non dépouillées de la littérature baroque populaire, mais ne s'étendait pas à une analyse génétique de ces régions marginales des lettres et n'examinait qu'accidentellement les connexions fondamentales. De la sorte, il apparaissait nettement quels travaux complexes attendaient encore la recherche littéraire hongroise, si elle désirait fournir, à l'avenir, une exposé plus ambitieux, synthétique et de détail de cette littérature populaire. Il est donc facile à comprendre que l'ouvrage de R. Mandrou établissant la topographie d'une partie de cette littérature aux XVIIe et XVIIIe siècles nous ait fourni de nouvelles et encourageantes impulsions.

Auparavant aussi, il y avait eu des tentatives notables pour passer en revue la littérature de colportage en France. Rappelons l'ouvrage de Charles Nisard *(Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, 1854) et celui de Pierre Brochon sorti juste cent ans plus tard *(Le livre de colportage en France . . .*, 1954). Malgré cela, Mandrou donne du nouveau dans le problème. D'une part, il circonscrit et réduit ses matières, n'étudiant — mais avec un soin extrême et n'en omettant aucun — que les livres populaires

de la célèbre *Bibliothèque Bleue de Troyes;* d'autre part, il étend son champ d'investigation et, en possession des données examinées, il dépasse les déductions relevant purement de l'histoire littéraire, définit de manière inédite les éléments de toute la culture populaire. Concentrant son attention sur les deux siècles en question, il met à jour une «autre» culture et une «autre» littérature inconnues, insoupçonnées qui, malgré les différences effectives de niveau, peuvent être confrontées à la culture aristocratique ou bourgeoise des deux grands siècles, ainsi qu'à la littérature savante marquée par un Racine ou un Voltaire.

Avant toute chose, l'auteur développe la notion de culture populaire, concentrant avec lucidité et résolument, dans sa définition, les récentes conceptions des littérateurs, des sociologues, des historiens et des ethnographes à ce sujet. La culture populaire ne signifie donc pas uniquement la culture créée authentiquement par les classes populaires, mais — ce qui est sensiblement plus — comporte tous les facteurs qui ont «nourri», pendant une période plus importante, les masses et spécifiquement conditionné leurs idées. On ne saurait discuter que la littérature de colportage composée, des siècles durant, à l'intention du peuple et lue par lui soutient de façon convaincante cette théorie; et c'est cette interprétation qui fournit sa nouveauté et son originalité au livre de Mandrou. Il nous présente l'étude du livre populaire dans le cadre de l'ensemble de la culture populaire et conformément à son importance dans ce cadre. Cette solution fait que la littérature de colportage sert de moyen à un objectif plus large: le tableau de la culture populaire en France au XVIIe et au XVIIIe siècle, culture dans son ensemble inconnue ou mal connue, oubliée, tue ou décrétée secondaire.

La richesse de la *Bibliothèque Bleue de Troyes* — 450 volumes variés — s'offre particulièrement à la recherche pour réaliser sa tâche ainsi définie.

L'auteur répartit le répertoire des ouvrages populaires en quatre groupes principaux, une telle classification permettant une information substantielle à leur sujet.

On doit comprendre au premier groupe — Connaissance du monde — les œuvres de vulgarisation, scientifiques ou semi-scientifiques, dont la majorité sont des almanachs répondant aux préoccupations quotidiennes, pratiques. Nous devons y rattacher les publications à des fins spéciales (opuscules sur l'agriculture, l'élevage, herbiers, traités de médication, etc.), ainsi que les ouvrages relevant de l'occultisme (magie, sorcellerie, exorcisation, etc.).

Le second groupe — Foi et piété — rassemble la littérature religieuse, de piété: livres de cantiques, livres de prières, enseignements chrétiens, vies des saints.

Le troisième grand groupe — Art et sensibilité populaires — est consacré aux belles-lettres populaires: histoires romancées (Fortunatus, Grisélidis, etc.), aventures, histoires de brigands de grand chemin (Eulenspiegel, Gargantua, Cartouche, Mandrin, etc.), intrigues amoureuses ou galantes, contes de fées, fables, ainsi que les nombreuses possibilités du burlesque: facéties, bons mots, anecdotes, les genres populaires soit plus fins, soit plus grossiers de divertissement, persiflages des femmes, chansonniers profanes ou de noces, scènes comiques à langue truculente, etc., etc.

Le quatrième groupe des ouvrages de colportage — Le mythe politique et social. Le légendaire historique — réunit les textes relatifs à l'histoire et à la peinture sociale de la France; il comprend des chroniques de rois, des romans de chevalerie, etc. caractéristiquement conditionnés par le sens historique populaire (Charlemagne, Roland, Henri IV, etc.).

Ce simple résumé du répertoire permet de saisir la solidité des structures de l'ouvrage. Par suite d'obstacles effectifs, la qualité des stades de développement des genres est éclaircie dans une moindre mesure. L'auteur ne s'étend pas aux problèmes des corrélations internationales de la littérature de colportage s'implantant toujours plus dans la culture populaire sur tout le continent européen; cependant, il fournit de bonnes preuves des interférences des livres populaires français avec ceux des autres nations. Pour ce qui est de nombre de ses points de vue, les constatations de Mandrou à propos des lettres françaises peuvent être généralisées, entre autres et malgré les phénomènes discordants qui se manifestent en nombre, pour ce qui est du domaine hongrois assez superficiellement étudié. En tout cas, les analogies des thèmes de cette littérature marginale dans les deux langues sautent immédiatement aux yeux. La *Bibliothèque Bleue* ne révèle pas un monde inconnu au lecteur hongrois, car le répertoire jusqu'à un certain point international et la manière de voir commune à tous les peuples font que plus d'une conclusion de l'auteur concorde avec nos propres expériences et opinions.

L'ouvrage analyse de manière circonspecte et minutieuse la question principale, à savoir les rapports des manifestations sociales et politiques du peuple, des mobiles et des circonstances des insurrections populaires, des problèmes de la «conscience de classe» avec — parallèlement aux facteurs

historico-économiques — la force efficiente de la culture et de la culture littéraire du peuple. Mettant à profit les résultats de la recherche marxiste (par exemple, Boris Porchnev: *Insurrections populaires en France entre 1623 et 1664)*, l'auteur démontre pertinemment combien la littérature de colportage diffuse, en les adaptant au goût populaire, les idées du monde féodal du Moyen Age et du baroque. Par la suite, cependant, il juge exclusif ce caractère dépolitisé, conformiste de cette littérature qui, selon lui, exprimerait une idéologie se désintéressant de l'assujettissement «sans remède» des masses. Mandrou ne tient pas compte de l'effort conscient des classes dirigeantes et de l'Eglise pour utiliser ces livres de colportage précisément au profit de la conservation de la société féodale et du refrènement des couches spoliées. De la sorte, on ne saurait généraliser à toute la culture populaire une particularité dépolitisée, selon l'interprétation de Mandrou, de la littérature de colportage imprimée, pour ne pas parler des ouvrages diffusés de vive voix ou plutôt sous forme manuscrite. A priori, la question se pose là de façon inverse: les textes imprimés cachent des aspirations positives aussi, l'expression des intérêts de classe, populaires; mais celles-ci ne peuvent se manifester que camouflées, uniquement sous une forme dégageant sa signification du cadre même de la pensée populaire. L'auteur fait, d'ailleurs, allusion à un document officiel de 1702 expliquant que les livres populaires «divertissent» ou «excitent» le commun. Donc, déjà à cette époque, on saisissait clairement le double rôle de la littérature de colportage, même si la fonction séditieuse ne pouvait s'exprimer ouvertement sur le papier d'imprimerie, la censure accomplissant rigoureusement sa tâche aussi bien en France qu'en Hongrie. Il est évident qu'il est très difficile de décortiquer le message social et politique, au diapason de la pensée populaire camouflée; les analyses de Mandrou ne le ramènent pas à la surface, le limitent plutôt aux aventures de tel ou tel héros populaire faisant entendre, de temps à autres, quelques «malices», quelques «sorties» contre la noblesse. Malheureusement, l'auteur en reste là. Pourtant, Engels déjà, dans son étude plus haut mentionnée, avait sciemment dirigé l'attention sur cette double fonction des livres de colportage dont, selon lui, l'une des missions majeures était «d'égayer, de ragaillardir, de ravir le cultivateur quand il rentre, le soir, de son dur labeur quotidien, de lui faire oublier ses maux, de métamorphoser son champ pierreux en une roseraie; de changer l'atelier de l'artisan, la misérable mansarde de l'apprenti brimé en un univers de poétique féerie, en un palais doré, et de lui présenter son amoureuse pataude en princesse d'une aveuglante beauté . . .» Par la même occasion, Engels dégageait sans équivoque l'autre «mission» inomissible de cette littérature, cet objectif d'éveiller dans la population rurale «la conscience de sa force, de son droit, de sa liberté, d'aviver son courage . . . et de n'encourager, en aucun cas, l'hypocrisie, les courbettes devant la noblesse . . .»

Le pas suivant vers une compréhension plus complète de la culture populaire sera — ce qui n'est plus, naturellement, la tâche de l'ouvrage en question — d'examiner les tendances politico-sociales véhiculées par les lectures populaires diffusées sous forme manuscrite. Dans le domaine de la littérature hongroise, il s'agit là d'un secteur très riche; il nous suffira de faire allusion à la littérature populaire manuscrite de la guerre de liberté de François II Rákóczi (chansons paysannes et des proscrits, des brigands de grand chemin, etc.) ou, encore plus précisément à quelques genres de colportage particulièrement appréciés, comme les visions. Ces textes au contenu d'apparence religieux et marqué par le féodalisme s'imprègnent d'un message bien terrestre et, selon le cas, deviennent des arguments idéologiques de luttes politico-sociales et nationales directes, d'insurrections populaires, se changent en vigoureux facteurs d'agitation contre l'oppression féodale (Cf. — Gyenis, V.: *Le baroque tardif et la littérature populaire*, in *Acta Litteraria*, 1967. T. 9.). Nous ne pouvons donc étendre à la culture littéraire populaire la conception de Mandrou selon laquelle l'idée des divergences et animosités entre le peuple et la noblesse ne se manifeste jamais dans la littérature de colportage.

Les analyses auxquelles l'auteur a procédé à propos des livres populaires de piété et religieux sont fort instructives, aussi du point de vue de l'histoire littéraire hongroise. Des 450 titres figurant au répertoire, 120 — c'est-à-dire plus d'un quart — sont des ouvrages de piété, tous d'orientation catholique. Cette proportion n'a rien d'insolite, juge l'auteur, c'est le contraire qui serait étonnant. Et si la majeure partie de la littérature de colportage hongroise se compose également de livres à contenu religieux, les mobiles de leur édition sont souvent tout aussi analogues. Cependant, tandis que, chez nous, le développement de la littérature populaire apologétique était encouragé par les luttes confessionnelles, que les publications protestantes se

multipliaient, au XVIIIe siècle, parallèlement à la majorité catholique des œuvres de colportage, en France les imprimeurs n'osaient pas se risquer à sortir des textes protestants. Ainsi les ouvrages français d'inspiration uniformément catholique soulèvent moins de problèmes politico-religieux que ceux de Hongrie où la partie protestante s'opposait aux aspirations des Habsbourg catholiques aussi bien dans le domaine du spirituel que du profane. Mandrou nous fournit une explication intéressante du fait que les ouvrages de piété français témoignent, à l'encontre de leurs pendants hongrois, les traits «bien français» de la simplicité et de la limpidité, leur ton ne s'élevant que rarement jusqu'au mysticisme. Un autre phénomène notable de cette littérature religieuse est la diffusion renouvelée, «baroquisée», dans les lectures populaires, de la littérature hagiographique, de la foi naïve médiévale, alors que le rationalisme de France, mais aussi la littérature savante de l'Eglise procèdent à un choix critique dans ce domaine. Echo lointain de la culture littéraire du Moyen Age, la *Vie des Saints* devient une lecture des masses (40 sur les 120 œuvres de piété lui sont consacrées !), dans laquelle l'optique mythique réussit à s'amalgamer, selon le goût populaire et baroque, à une certaine manière de voir réaliste de l'histoire.

Les passages du livre de Mandrou présentant de façon convaincante les attaches de la littérature de colportage avec le style baroque, ses racines solidement poussées dans le terreau de l'époque baroque touchent l'essence même de la nouvelle recherche d'histoire littéraire en Europe. V. L. Tapié qui a souligné, dans plusieurs de ses ouvrages, le caractère féodal, agraire du baroque, a mis à juste titre en valeur le fait que les deux pôles du féodalisme, aussi bien la noblesse que la paysannerie, participent à la culture baroque; toujours selon lui, le goût baroque des masses paysannes réclame des investigations encore plus poussées. Or, Mandrou vient d'approcher ce sujet complexe et peut se targuer de résultats concrets. Ses analyses le conduisent très pertinemment à la conclusion que la littérature de colportage est l'expression la plus parfaite du goût baroque. Sous cet aspect, les éléments baroques s'adaptant aux textes à intentions religieuses, d'une part, (par exemple, les interventions divines, le monde des miracles, etc.) et les phénomènes baroques déterminant les sujets profanes, d'autre part, (comme le culte du surnaturel, du mystère, des choses cachées, le jeu exacerbé de l'imagination, etc.) bénéficient d'une excellente présentation. Dans chaque cas, l'auteur met particulièrement du soin à dégager les lois de jonction de la pensée baroque et du goût populaire. Une de ses excellentes constatations est que nous sommes, là, témoins de la résurrection du répertoire médiéval et que, pour la plus grande partie, ce sont la culture et la littérature aristocratiques du Moyen Age qui deviennent baroques dans un milieu populaire. En étudiant ce processus, nous sommes portés à voir confirmée la théorie de l'étroite unité du baroque tardif et de la littérature populaire. Ainsi, la tradition baroque qui, en France, ne s'étend qu'à une brève période de transition, connaît une seconde floraison dans la culture paysanne où elle se conserve. La culture populaire se calque sur cette tradition pathétique et ni le goût classique, ni les conceptions philosophiques de l'époque n'influent essentiellement sur elle, ne la perturbent.

Les recherches de R. Mandrou placent sous un éclairage nouveau les résultats jusqu'à ce jour des investigations générales sur le baroque. Pierre Francestal, Jean Rousset, Victor L. Tapié, René Wellek et d'autres, côté hongrois Tibor Klaniczay et Gábor Tolnai ont démontré à bon droit qu'une fois le baroque ayant imprégné l'univers de la noblesse, la paysannerie ne pouvait en rester exempte, si bien qu'avec le temps, la culture populaire est également devenue baroque. La majorité de ces auteurs ont non seulement consigné ce fait, mais encore mis en évidence la naissance nécessaire de la culture paysanne baroque dans les pays où la restauration du féodalisme avait pu avoir lieu (par exemple, en Bohême, en Pologne, en Hongrie, etc.). Il va de soi que la France ne compte pas parmi ceux-ci; cependant, l'ouvrage de Mandrou nous fournit la preuve que — par une voie différente et sous une forme plus modeste — la culture populaire baroque s'est formée ici aussi et que, pendant deux siècles, elle s'est révélée une tradition exclusive et tenace dans la littérature de colportage.

Une vertu de l'ouvrage est l'examen approfondi des belles-lettres populaires profanes, ainsi que la délimitation de la sensibilité, des qualités artistiques des classes populaires. L'auteur arrive à la conclusion, parmi d'autres, que la possibilité s'offre, au sein de la littérature de colportage, même si l'art ne s'y cantonne que dans certaines formes de la sensibilité, de créer une inspiration et un goût littéraires purement populaires. Par contre, il découle d'une telle situation que les lectures populaires ne pouvaient susciter que les émotions des basses couches de la société et

que leur contact avec les classes supérieures ne pouvaient être que minimes. Il nous faut louer la présentation du processus au cours duquel la narration burlesque qui, à l'époque de la Renaissance, par exemple chez Rabelais, était encore un élément intégrant et représentatif de la littérature savante s'en détacha au XVIIe siècle. De la sorte, le burlesque se dégrada ipso facto en tradition populaire et fut uniquement le propre de la littérature de colportage. Au temps des Précieuses, c'est donc les livres populaires qui perpétuèrent cette «tradition gauloise» et le peuple qui est, d'ailleurs, réceptif à tout ce qui est drôle, insolite, extraordinaire adopta ce legs de valeur. Ce n'est nullement le fait du hasard que bien plus tard, au XIXe siècle, la réaction populaire sur les lettres savantes se manifestera justement dans le ravivement de ce burlesque. (Cf.: certains écrits dans ce domaine de Balzac et de Flaubert.)

Comme nous l'avons mentionné, aux XVIIe et XVIIIe siècles, les livres populaires français n'établissent guère de contacts vivants avec les littératures des hautes sphères sociales. Selon les examens de Mandrou, le processus simultané en sens inverse reste également minime (environ 10%), mais la moindre intégration de la littérature populaire dans les lettres savantes semble tout simplement inconcevable. Dès le XVIIe siècle, les classes supérieures lui témoignaient du mépris, les «honnêtes gens» ne s'abaissaient guère à feuilleter ses produits. Par contre, en Europe centrale et occidentale, donc, en Hongrie aussi, la situation était tout à fait autre par suite de l'évolution spécifique de la société. Notre ouvrage ne s'y étend pas, mais il est certainement utile de rappeler que, dans ces pays, nous remarquons pendant longtemps, en fait jusqu'aux dernières années du XVIIIe siècle, une interaction permanente et simultanée entre la grande littérature et le livre populaire. La première — témoignant par cela de sa faiblesse — assimila plus d'une fois les morceaux, répandus dans toute l'Europe, de la littérature populaire; et la noblesse fut également pendant longtemps consommatrice de cette culture. Il n'y avait donc pas de frontières rigides entre les deux domaines. Dans la majeure partie des XVIIe et XVIIIe siècles, les couches moyennes — petite-noblesse, petite bourgeoisie —, c'est-à-dire leurs masses moins évoluées ne lisaient que les lectures en livraisons. Chez nous, le colportage définitif des livres populaires, leur dégradation en lecture de masse ne se firent qu'au XIXe siècle, quand d'orale la culture des couches sociales inférieures devint écrite. Outre les phénomènes hongrois bien connus, il nous suffira de citer les efforts, au XVIIIe siècle, pour mettre à jour le passé de la prose russe: Tchoulkov, Lomonosov, Popov et Levchine ne pouvaient que buter, dans les années d'après 1771, en rassemblant les produits de la littérature narrative russe, dans cette culture littéraire populaire. Pour eux, cette prose thématique semblait fort proche du folklore, même si l'origine étrangère de tel ou tel morceau était patente. De la sorte, les historiens contemporains de la littérature en Union Soviétique considèrent que les lettres populaires ont joué un rôle important, toutefois secondaire, dans les débuts du roman russe. (Cf.: les ouvrages sur l'histoire de la prose de Fridlender et de Kojinov.) Qu'il nous soit permis de citer comme preuve à l'appui cette déclaration, pertinente et conforme à notre sujet, de V. A. Levchine: «La Bibliothèque Bleue française comporte des contes semblables à ceux qui sont, chez nous, sur les lèvres du simple peuple . . . j'ai donc décidé d'imiter ces éditeurs» *(Rouskié skazi . . .*, Moscou, 1780. pp. 2—3).

Le chercheur qui se consacre aux livres populaires — nous pouvons l'affirmer sur la base d'expériences hongroises semblables — rencontre, de nos jours encore, nombre de difficultés. Par suite de leur rôle au sein de leur époque, ces ouvrages présentent l'image d'une dispersion chaotique, inextricable. En tant que fruits d'une littérature dépréciée, méprisée et persécutée, ils n'ont pu nous être conservés intégralement, ni ordonnés convenablement. La *Bibliothèque Bleue de Troyes* a fourni à l'auteur une base homogène d'analyse, mais loin d'être complète. Nous pourrions regretter que la disposition des matières selon le contenu des œuvres ne présente la littérature de colportage que de manière statique et ne nous instruit guère sur les étapes de son évolution interne. Nous connaissons cependant les difficultés effectives: «Imprimé en cette année», «Edition de cette année» et les autres informations énigmatiques de ce genre sur les couvertures ne sont pas pour nous assurer des informations sans équivoque. Il faudrait, malgré tout, trouver le moyen de dépasser la conception romantique de la littérature populaire soi-disant «hors du temps», «éternelle». Mandrou est loin de sacrifier à cette théorie, mais il ne considère pas comme sa tâche l'esquisse d'une ligne évolutive chronologique concrète. Le lecteur désirerait en savoir plus sur les circonstances de la naissance, de la diffusion des livres populaires, sur la per-

sonne, le rôle des éditeurs, imprimeurs, éventuellement des auteurs anonymes, sur les activités, les ingérences des autorités, de la censure, etc. Tout cela pourrait fournir les matières d'un nouvel ouvrage. Sous cet éclairage, un essai hongrois a donné de beaux résultats. Il s'agit de *Folklór és irodalom kölcsönhatása. A régi váci nyomda működése nyomán* (Interpénétration du folklore et de la littérature. Sur les traces des activités de l'ancienne imprimerie de Vác, Budapest, 1959).

Pour conclure à propos de l'ouvrage de haute valeur du professeur Robert Mandrou, nous oserions émettre l'opinion que, par la suite, l'élargissement du thème, l'analyse plus synthétique de la littérature de colportage en tant que domaine en majeure partie international s'avéreraient certainement fructueux. En observant les connexités européennes, les phénomènes analogues ou divergents, nous pourrions mieux approcher la compréhension totale de la culture populaire. Côté hongrois, il y aurait quoi publier sous ce rapport. Contentons-nous de rappeler les livres populaires sortis par les imprimeries de Lőcse (Levoča), de Kolozsvár (Cluj), de Győr et de Vác et auxquels aboutissent les sentiers ramifiés des lectures populaires européennes, si bien que nous y retrouvons, adapté en hongrois et remanié de façon très spécifique, plus d'un ouvrage de colportage français (par exemple, *Két leányi egy asszonynak* — Les deux filles d'une femme —, 1763, d'après les *Contes de fées* de Charles Perrault).

VILMOS GYENIS

Anthony N. Zahareas: The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita

Estudios de Literature Espanola, Madrid, 1965. pp. 227

Anthony Zahareas vient d'ouvrir, dans sa monographie, des voies nouvelles à la critique du *Libro de buen amor;* un compte rendu un peu plus détaillé que cela n'est de coutume paraît donc nécessaire pour fournir une image en quelque sorte satisfaisante de ses analyses complexes, en profondeur, ainsi que de leurs considérations de haute valeur.

Dans le premier chapitre de son ouvrage, l'auteur procède à une appréciation des études les plus notables consacrées au *Libro de buen amor* et classe les théories des commentateurs de Juan Ruiz selon qu'elles ont reconnu, ou non, un caractère didactique à son œuvre. Parmi ceux qui ont cru dégager une tendance didactique dans le *Libro,* il met au tout premier plan Leo Spitzer et Maria Rosa Lida de Malkiel; des représentants des vues contradictoires, il apprécie surtout Menéndez Pidal et Américo Castro. Il présente la monographie de Félix Lecoy qui pense que Juan Ruiz a sincèrement distingué les différences entre l'univers du «bon» et du «fol» amour, mais qu'il n'a pas su réaliser leur unité. Selon Zahareas, Lecoy se situerait quelque part à mi-chemin entre les historiens de la littérature à conceptions opposées.

L'auteur s'est également étendu aux développements de Américo Castro et Maria Rosa Lida sur les antécédents arabes at arabes-judaïques du genre.

Tandis que, d'ordinaire, la critique du *Libro* s'est proposée de sonder l'arrière-plan historique et littéraire de l'ouvrage, ses traditions et ses sources, Zahareas a décidé de l'analyser du point de vue esthétique, complétant ainsi — mais non écartant — la méthode historique. Dès avant se lancer dans l'étude en détail du *Libro de buen amor,* l'auteur délimite de la manière suivante l'essentiel de sa conception: «To Maria Rosa Lida's view, therefore, that the *Libro* is an artistic composition with a didactic purpose, I should like to oppose view, that is a didactic work with an artistic purpose.» (p. 7.)

Le thème des deux vastes chapitres suivants — «La structure du *Libro de buen amor*», «Commentaires sur l'art: théorie et pratique» — est celui-ci: dans quelle mesure l'ouvrage s'avère-t-il didactique et à quel point la représentation à un niveau artistique du sujet doit-elle être considérée comme l'objectif principal de Juan Ruiz?

D'abord, Zahareas examine les théories sur la forme autobiographique, ses sources, sa portée, théories qui expliquent le genre partie par les traditions, partie par les visées didactiques. Zahareas analyse le récit à la première personne en tant que méthode et il sonde les rapports entre le protagoniste, le narrateur et le commentateur. Le narrateur développe des histoires d'amour et accompagne de remarques les actes de l'Arcipreste amoureux, tandis que le commentateur les juge conformément aux normes éthiques chrétiennes. L'orientation parmi les contradictions des vues du narra-

teur et du commentateur est d'autant plus ardue, compliquée qu'ils parlent, tous les deux, à la première personne, semblent exprimer le même Moi. Le narrateur, qui est également le protagoniste, est un pécheur; donc, selon la pratique littéraire médiévale, son exemple est bon pour un enseignement justifiant.

Le livre traite du «bon» et du «fol» amour, c'est-à-dire de l'amour céleste et terrestre. Le commentateur constate qu'à l'exception de l'amour pour Dieu, tout est vanité. L'interprétation médiévale veut que la futilité des choses terrestres soit la pertinente *amplification* du «bon» amour; mais Juan Ruiz continue à développer l'idée et, par une tournure inattendue, fait observer qu'il est inutile d'aimer une femme qui ne paye pas de retour ce sentiment. Zahareas démontre, à partir de là, qu'il n'existe pas de différence effective entre le narrateur-protagoniste et le commentateur, celui-ci ne représentant pas avec parti pris et sans équivoque le «bon» amour.

Pour ce qui est des objectifs littéraires de l'Arcipreste, Zahareas les résume comme suit: 1. l'ouvrage veut divertir; 2. il veut «versifier et composer» à un niveau artistique; 3. il veut offrir un substantiel contenu d'idées que le lecteur aura à interpréter avec pénétration; 4. enfin, il veut nantir de bons conseils ceux qui choisiraient l'amour terrestre. De ces objectifs, le troisième, c'est-à-dire celui que nous devrions qualifier de majeur dans son ouvrage à tendance didactique, est le moins explicite de tous. L'Arcipreste recommande bien au lecteur que *la manera del libro entiéndela sotil*, mais il ne l'éclaire d'aucune façon sur ce qu'il voudrait lui faire saisir, ni sur le moyen par lequel le lecteur devrait y arriver. L'opinion de Zahareas est que Juan Ruiz prétend sciemment à l'équivoque, d'où l'intonation ironique de son ouvrage. Cette ironie, l'Arcipreste y arrive par l'utilisation de deux formules de base: soutenir une idée, mais entendre une autre; créer des situations où les actions effectives trompent notre attente. Et Zahareas désigne la portée artistique du *Libro de buen amor* précisément dans cette formule contradictoire ébauchée en toute conscience. Par exemple, il y a désaccord entre cette attitude de l'Arcipreste se dépréciant et ses apologues témoignant de son érudition (je ne comprends rien à l'astrologie — déclare-t-il —, après en avoir justement parlé), entre le vocabulaire religieux et son utilisation ambiguë, les clichés sur la morale et les cas auxquels, soi-disant, ils se rapportent. Recherchant toujours l'antithèse, Ruiz traduit en langage concret (mon secret fut sorti sur la place du marché, c'est-à dire: l'une de ses aventures fit scandale) la sentence abstraite, religieuse, philosophique ou éthique (rien ne peut être caché). C'est sur le plan non-adéquat de l'abstrait et du concret qu'il jongle avec les notions de péché et remords, punition et récompense.

Les remarques du narrateur ont pour but de mettre bien en évidence l'opposition ironique entre l'interprétation sérieuse et enjouée, éthique et divertissante, générale et particulière de «bon» amour.

Bien que les enseignements éthiques soient, pour leur majorité, ironiques, les allusions au «sens caché», les paraboles destinées à illustrer les sentences, les dissertations sur la morale témoignent, selon Zahareas, de la structure didactique de l'ouvrage, mais celle-ci ne s'accompagne pas des vérités morales univoques qui caractérisent le genre didactique. Conformément à son rôle, le commentateur devrait défendre l'idéal du «bon» amour; par contre, ses enseignements dans le livre de Juan Ruiz sont par trop rapprochés des observations ironiques et travesties du narrateur. Ainsi — à l'encontre des traditions littéraires du Moyen Age — le narrateur et le commentateur ne représentent point deux prises de position divergentes, mais forment une seule et même personne à préoccupations non pas tant édifiantes que plutôt artistiques. En fondant ensemble ces deux personnages, Juan Ruiz se flatte que le «bon» et le «fol» amour ne sont nullement inconciliables, mais il tend en réalité, et il y réussit d'ailleurs, à nous faire voir clair au travers de cette illusion et à nous rendre encore plus perplexes quant au conflit des deux sortes d'amour.

Zahareas dit que l'Arcipreste continue la grande tradition médiévale de l'allégorie, mais le sens de celle-ci est généralement dégagé de manière nette, tandis que lui ne souligne que les traits communs à l'ironie, parlant de ceci et pensant à cela. Nous n'avons guère de manifestations ne prêtant à aucun équivoque de la part de Juan Ruiz et celles-ci se bornent uniquement à des généralités (il n'est pas bon que l'homme soit triste; le bon poète se fait rare; etc.); il ne nous fournit aucune information précise quant à la signification de son ouvrage, il nous recommande seulement de l'interpréter pertinemment. A quel point juge-t-il cette juste interprétation possible, cela apparaît de l'anecdote qu'il cite sur les Grecs et les Romains se mettant d'accord grâce à un langage de signes, mais chacune des parties comprenant ceux-ci de manière diamétralement opposée. Zahareas analyse d'excellente façon les moyens

par lesquels l'auteur arrive à son objectif spécifique, ambigu et à susciter des effets comico-ironiques en ne changeant quoi que ce soit à l'anecdote traditionnelle, mais — d'autres fois — en la complétant dans un certain sens et à l'aide d'une spirituelle syntaxe.

Le chapitre le plus long de l'ouvrage de Zahareas porte le titre: «Commentaires sur l'art: théorie et pratique»; il s'étend aux déclarations de Juan Ruiz sur l'art, aux correspondances et divergences entre les genres d'agrément du Moyen Age et le *Libro de buen amor*, enfin à l'usage spécifique des moyens rhétoriques. Dans son prologue, l'Arcipreste déclare que l'ouvrage est muestra de metrificar E rrimar E de trobar. La recherche a démontrée que l'auteur connaissait effectivement de manière supérieure les formes poétiques; il était d'ailleurs pleinement conscient de son adresse, de la variété de son talent en poésie.

Dans ses constatations relatives à la versification et à la composition du Libro, Zahareas démontre que Juan Ruiz établissait, d'une façon insolite à l'époque, une différenciation entre les valeurs morales et littéraires de ses histoires. Dans l'appréciation qu'il donne de sa personne, il ne se réfère pas uniquement à l'importance didactique de son ouvrage, comme cela était de coutume chez ses prédécesseurs et ses contemporains, mais il fait surtout l'éloge de ses qualités artistiques, prenant soin primordialement des méthodes et moyens aptes à éveiller l'attention du lecteur et à susciter ses réactions esthétiques.

Zahareas juge non moins important que les visées morales et artistiques de Juan Ruiz, ce désir qu'il a de divertir le lecteur. Le mélange des éléments sérieux et comiques était d'usage au Moyen Age, les dures leçons pouvaient être, en conséquence, plus facilement assimilées; cependant, on ne considérait comme véritablement essentiel que le contenu sérieux, la forme ne jouait qu'un rôle secondaire. Au contraire — insiste Zahareas —, l'Arcipreste ne subordonne pas la forme au contenu et pense que le divertissement est indissociable de l'art, tandis que sa technique permet de déceler l'influence des genres d'agrément médiévaux: lui aussi veut assurer le «solaz», le délassement de son public comme les jongleurs. Des genres cultivés par ceux-ci, il choisit le plus vulgaire, la «troba caçurra» et il met en vers l'un de ses échecs en amour à la manière d'une facétie obscène, tout en veillant au niveau artistique de la facture. Le sujet, les personnages de quelques historiettes proviennent du monde des fabliaux, mais les auteurs de ceux-ci considéraient comme leur visée principale de tirer un quelconque enseignement moral et de ridiculiser les égarements, tandis que Juan Ruiz n'emprunte le procédé de narration des fabliaux que dans l'intérêt d'un effet comique. Chez lui, la moralité n'est jamais celle de son modèle; par exemple, le conte du jeune homme désirant trois femmes ne pousse pas à la misogynie, mais se moque de l'excès insensé.

Souvent, Juan Ruiz a imité les charges satiriques propres à la poésie goliardique. Mais tandis que la critique acerbe, cruelle des goliards conduit au cynisme, l'auteur du Libro — peut-être parce qu'il n'a pas de conviction éthique, sociale vraiment solide — accentue les éléments comiques, désire provoquer le rire, le délassement plutôt que l'indignation. Parfois le poète oublie son rôle de moraliste et le lecteur le retrouve en amant simplement assoiffé d'aventures. Enrichissant les traditions de la satire goliardique, usant de la complexe formule d'un débat entre l'ecclésiastique — le Moi qui réunit les attitudes opposées de l'amant naïf et raffiné — et Don Amor, l'Arcipreste repousse l'exigence première de la satire: l'impitoyable mise à nu et la condamnation.

Zahareas termine le développement sur l'art d'agrément dans l'Arcipreste par l'analyse des invectives contre Don Amor. Les morceaux de ce genre avaient le but de dévoiler, dans toute son horreur, tel ou tel péché en accumulant les charges. Juan Ruiz part également de l'idée que l'amour est méchant, détestable, fait damner l'âme. Jusqu'ici, les accusations trop longuement présentées n'ont guère intéressé les critiques et ceux qui ont mentionné cette partie de l'œuvre ont dirigé leur attention surtout sur ses tendances didactiques. Ce n'est que Zahareas qui signale que, dans cette *amplification* coutumière, Juan Ruiz n'a nullement procédé de la manière coutumière. Au Moyen Age, on peignait volontiers les sept péchés capitaux comme les branches de l'arbre de l'orgueil; mais, jamais avant le *Libro* on n'a désigné l'amour comme la source des péchés mortels. Par cette affirmation excessive, l'auteur vise à un effet comique accru par la disproportion. Sur la base de l'analyse des invectives et des variantes des genres de divertissement dans le *Libro*, Zahareas est en mesure de constater que Juan Ruiz surpasse, grâce à la richesse unique de son écriture, tous les auteurs gais du Moyen Age.

En plus des possibilités de composition données dans les divers genres, l'Arcipreste met à profit, pour accroître l'effet ironique, comique, les moyens de la rhétorique médié-

vale dont l'emploi prête à rire en soi-même, puisque, jusqu'alors, il était réservé à la littérature empreinte d'élévation. Les auteurs se réclamant de la rhétorique médiévale prenaient appui, d'une part, sur les prescriptions classiques et, d'autre part, sur les coutumes littéraires de leur époque, leurs activités n'étaient point de caractère créateur. Par contre, Juan Ruiz a façonné en toute conscience les moyens oratoires et les a mis au service de ses visées artistiques.

L'un des effets oratoires préférés du poète est l'apostrophe théâtrale, mélodramatique ou faussement sentimentale, exprimant une émotion profonde qui ne cadre d'aucune sorte avec la situation ou le sentiment superficiel. Grâce à un examen subtil et soigné des *apostrophes* relevées dans le *Libro de buen amor*, Zahareas démontre que, par cette figure de rhétorique, Juan Ruiz crée un rapport intime avec son lecteur, se tourne en dérision comme moraliste et remet en question tout le sérieux, l'authenticité de ses recommandations.

Ruiz explcite également comme un moyen de l'effet comique la formule de l'*occupation*, quand l'auteur médiéval se défend de manquer de place ou de temps pour donner une description plus détaillée paraissant nécessaire; Ruiz aussi déclare ne pouvoir s'étendre plus en avant sur la question, mais c'est quand il l'a déjà épuisée; ainsi, il retourne le procédé contre les autres auteurs et les ridiculise.

Pour ce qui est de la *digression*, dont on usait pour éclairer le passage donné, l'Arcipreste l'applique de manière à ce qu'il n'y ait aucune concordance avec le sujet. A la place de l'approfondissement de l'idée morale — ce qui peut également être l'objectif de la *digression* — le *Libro* nous fournit l'exemple d'une volonté de neutraliser, de rendre inopérant l'enseignement éthique.

De même que pour les moyens de rhétorique précédents, Ruiz utilise l'*interprétation* aussi d'une manière contraire à la tradition: son but n'est pas de renforcer une quelconque réalité abstraite à l'aide d'une analogie, mais de trouver une image plus concrète et plus pittoresque. Souvent, il répète une pensée de façon quelque peu altérée; d'autres fois, il obnubile sciemment le sens de ses paroles précédentes. Les interprétations de Juan Ruiz sont des variantes comiques, des parodies des assertions qui les précèdent et, en cette qualité, elles expriment le double aspect de la réalité.

Tandis que Leroy critique comme excessif l'usage de l'*amplification* dans l'Arcipreste, Zahareas y reconnaît l'essentiel même de l'écriture de Juan Ruiz dont l'œuvre est un complètement d'une exceptionnelle richesse des sources auxquelles il emprunte. Son semblant de naturel, son humour sont, en grande partie, le résultat de l'application des lois de la rhétorique. Grâce aux allusions, aux onomatopées, aux adjectifs qualificatifs en grand nombre, grâce aux structures parallèles, il frappe notre attention, rend dans toute sa sensualité le monde aux mille couleurs, compare et oppose l'ensemble des choses qui nous incitent au «bon» et au «fol» amour.

Donc — telle est la conclusion ultime de Zahareas — l'application des règles rhétoriques a fourni au *Libro de buen amor* les instruments de son style vivant et mordant, elle a donné du mouvement et du relief aux descriptions, elle a rendu amusantes les situations, ambigus les commentaires et saturé d'allusions ironiques les généralités.

Ce sont les excellents portraits du *Libro de buen amor* qui intéressent ensuite Zahareas. Juan Ruiz connaît parfaitement, mais utilise à son gré les règles du portrait oratoire. A la suite de modifications appliquées de main de maître, ce portrait se métamorphose, une convention littéraire toute formelle prend vie. Fidèle à la tendance générale du *Libro*, le portrait aussi est toujours à double sens. Conformément à la technique des contrastes, il apparaît que le commentateur, qui se présente comme étant un ecclésiastique et qui enseigne le «bon» amour, comporte tous les traits caractéristiques des personnes nées sous le signe de Vénus et, d'après ses qualités intimes propres, nous devons également conclure qu'il ne se préoccupe que des jouissances de l'amour terrestre.

La mise à profit magistrale de la technique du portrait oratoire se manifeste également dans la peinture de la pastourelle, cette description à rebours des louanges excessifs à l'adresse d'une belle dame, cette caricature d'une créature d'une laideur répugnante. Il ne s'agit pas là — souligne Zahareas — d'un réalisme comique, comme Menéndez Pidal le soutient, mais de la parodie de la figure féminine idéale de la poésie pastorale et l'auteur arrive à l'effet grotesque par une amplification dans une mesure irréelle. Juan Ruiz présente Doña Endrina dans plusieurs variantes, optant soit pour la peinture littéraire conventionnelle, soit pour le rendu réaliste de la belle dame. Le portrait idéalisé et stéréotypé décrit par Don Amor est réhaussé de quelques procédés d'auteur ne cadrant nullement avec les tournures banales. Le portrait de Doña Endrina par Trotaconventos est, dans son essence, non une photo-

graphie, mais — selon Zahareas — une prise de vue cinématographique: nous voyons Doña Endrina avec ses lèvres qui tremblent, son visage qui pâlit, son regard qui s'altère, etc. Le poète complète cette série de portraits de nombre de détails sur l'âge, le mode de vie, les préoccupations, les projets de cette figure féminine.

Nous avons encore plusieurs descriptions de Trotaconventos. Le portrait fourni par Don Amor est un instantané figé, bien qu'il soit émaillé, çà et là, d'exclamations contraires aux traditions, et la description authentique du personnage ne nous est fournie, selon Zahareas, que dans l'exercice même de son métier; son personnage a pu devenir un archétype, constate l'analyse de notre auteur, parce qu'il est un amalgame réussi du général et de l'individuel, la double source de son comportement étant sa manière de voir personnelle et professionnelle: en tant que maquerelle, elle juge avec cynisme le rapport de l'homme et de la femme, l'amour étant, d'après elle, un besoin irrefrénable du corps; par contre comme personnalité humaine débarrassée des contraintes de son métier, elle touche à l'amour de manière sentimentale puisqu'il est source de joies et de bonheur. Cette unité indissoluble des expériences et des sentiments contradictoires produit le caractère trotaconventosien qui est, en conséquence, à la fois typique et subjectif, unique.

Zahareas termine le chapitre des commentaires sur l'art par une analyse des strophes finales de l'Arcipreste: De como diçe el Arcipreste que se há de entender este su libro. Conformément à l'une des thèses fondamentales de Zahareas, là non plus l'Arcipreste ne nous révèle les intentions de son ouvrage, il se contente d'affirmer que celui-ci comporte, caché, un enseignement moral, que sa lecture sera d'utilité générale, qu'il apprend à servir Dieu, etc. Zahareas met, cependant, en avant que nous ne pouvons prendre trop au sérieux ces points de vue didactiques, car la portée de la déclaration: de la santidat es byen grand lycionario est fortement limitée par les mots: de burla es chico breviario. L'opinion générale veut que, dans la strophe 1629, l'auteur ait remis son ouvrage au bon vouloir des générations suivantes qui pourront le modifier librement. Par contre, l'idée de Zahareas est que Juan Ruiz a usé, ici aussi, de la méthode restrictive présente dans l'appréciation des avantages didactiques de son ouvrage. Même si l'Arcipreste déclare que quiconque — cual quier ome — peut modifier son livre, il ne pense qu'à un petit nombre, puisqu'ils fait suivre le quiconque d'une condition: si trobar sopiere; or, selon lui, sur mille poètes, il est heureux de trouver un qui disserte avec un art convenable du bien et du mal. Pour lui — et cela peut être démontré à l'aide de beaucoup d'exemples —, le «trobar» est une œuvre née de l'unité du savoir, du métier et de l'inspiration poétique, n'importe quel jongleur ne peut certainement pas être apte à le réaliser.

Le titre du quatrième chapitre de l'étude est «Art et thème: commentaires sur l'amour». Là, Zahareas examine ces traits de l'art de l'Arcipreste qui se rattachent le plus directement au thème central du *Libro:* le «bon» et le «fol» amour, et il constate que Juan Ruiz a développé sa conception sur l'amour de façon éclectique, en s'appuyant sur des traités biologiques, astrologiques et religieux-philosophiques.

Les sources utilisées sont confrontées aux passages correspondants du *Libro*. Zahareas démontre, dans le miroir des concordances et divergences, la technique qui permet au poète de remodeler, conformément à ses propres visées artistiques, les idées et moyens d'expression traditionnels.

L'une des mines principales de Ruiz est Aristote, mais l'*Animalia*, et non la *Politique*, comme on le suppose en général. En apparence, l'Arcipreste suit fidèlement la contexture de la pensée aristotélique, il utilise les mêmes expressions. Mais, tandis que dans l'Histoire des Animaux, c'est le naturaliste qui systématise les faits de la vie, Juan Ruiz met l'accent sur le rapport de l'homme et de la femme, il change en attribut le mot volupté, figurant chez Aristote dans son sens biologique, et déclare que le moyen de la conservation de la vie humaine n'est pas, avec la nutrition, la reproduction, mais l'union avec la femme éveillant la volupté; de la sorte, il applique la généralisation scientifique à une situation spécifique, individuelle. Se réclamant de l'autorité d'Aristote — et en opposition avec les enseignements chrétiens —, il proclame le naturel de l'amour physique et approfondit la thèse biologique en une expérience personnelle selon laquelle l'amour est agréable.

Puis, Zahareas présente les sources de la parabole de l'oracle dans le *Libro*. Les modifications apportées à l'histoire originale prouvent que, dans l'une des questions les plus débattues du Moyen Age, déterminisme ou libre arbitre, Ruiz a pris position pour la fatalité de l'existence humaine et considérait la lutte contre l'imperfection de l'homme comme sans espoir. Selon Zahareas, c'est la théologie augustine professant l'impuissance de la volonté humaine qui est la plus rapprochée de la conception de Juan Ruiz. C'est des thèses d'Aristote et

de saint Augustin que l'Arcipreste dégage l'affirmation que l'amour est naturel, que le désir de volupté devient une habitude et que l'homme est incapable de vaincre sa passion. Tout en renvoyant continuellement à ces thèses, il ne les systématise pas, développe par contre toute la complexe structure de la manière de voir chrétienne qui est entièrement contradictoire à la précédente. Et c'est cela, dit Zahareas, qui a dû induire en erreur les critiques qui n'ont voulu voir, dans le *Libro de buen amor*, qu'un ouvrage didactique; il souligne également qu'il ne nous sera pas donné de pénétrer les complexes matières de l'ouvrage, si nous faisons abstraction de l'un ou de l'autre des deux pôles correspondant à l'optique médiévale sur l'amour: l'amour éthéré et le désir charnel. Bien que le cadre soit didactique, la *Libro* présente, en réalité, le conflit entre la conception chrétienne et naturelle, terrestre de l'amour. Ruiz fait apparaître la chose comme si ses commentaires éthiques prenaient la défense du «bon» amour, mais l'essentiel de son procédé artistique est, justement, qu'à la place de la sentence à laquelle on peut s'attendre, ses idées amorcent un tournant imprévisible. On peut établir que la structure artistique du commentaire est fondée sur l'élément surprenant, inattendu, incalculable. L'artiste du Moyen Age ordonne volontiers sa pensée par antithèses, mais il les résoud, tandis que Juan Ruiz oppose aux vérités apparentes d'autres vérités tout autant convaincantes, les représentant à titre égal comme séduisantes et repoussantes. Ainsi, la solution de l'Arcipreste n'a aucun caractère idéologique, mais est d'autant plus artistique et ironique.

La titre du dernier chapitre de l'étude est «Juan Ruiz, Arcipreste de Hita — l'auteur». Le point de départ de Zahareas est qu'à cause de ses commentaires contradictoires nous ne pouvons nous faire une opinion de l'auteur qu'à propos de son humour, de son ironie et de sa virtuosité artistique. Ce n'est pas directement que Juan Ruiz développe son idée selon laquelle l'homme peut effectivement accéder, par la voie du «bon» amour, à la chasteté et avoir sa place au paradis, mais est contrarié dans cette aspiration par sa propre vitalité: il la suggère par cet humour qui jaillit de la disproportion entre les exigences et la réalisation. Son ironie témoigne d'une objectivité artistique — constate Zahareas —, mais celle-ci est aussi un procédé d'écriture, sans lequel ses déclarations sur l'amour terrestre ou céleste feraient l'effet d'idées scandaleuses. De même, nous pourrions juger son ouvrage uniquement d'agrément, si — en tant que héros des aventures relatées — il n'était partie personnellement intéressée. Voilà pourquoi son humour et son ironie représentent une performance artistique au plus haut degré, l'unité du thème et du procédé, de l'intérêt personnel et de l'impartialité artistique.

C'est dans l'analyse du chant funèbre de Trotaconventos que Zahareas résume tous les éléments qui permettent de suivre à la trace Juan Ruiz, l'auteur. Comme dans le cas de tous ses autres modèles, celui-ci imite, d'apparence, fidèlement la complainte traditionnelle; mais, en réalité, à l'aide de modifications infimes, il en fait un instrument de ses intentions comiques et ironiques.

Une complainte exprime un bouleversement impersonnel, de portée générale face à la mort qui nous attend sans distinction. Avant de commencer le chant funèbre, l'Arcipreste détaille déjà la grosse perte et le grave déboire que représente, pour lui, la disparition de Trotaconventos; il donne donc au morceau une intonation émotionnelle individuelle et non générale. En remplacement du motif *ubi sunt?* qui nous pousse à sauver notre âme, il nous confie des soucis et des maux bien d'ici-bas: qu'adviendra-t-il de lui sans le concours de la maquerelle? . . . Les louanges sur la défunte, l'énumération de ses mérites ne font, certes, point défaut, mais il n'y a pas à douter de l'ironie: les actions de l'entremetteuse sont comparées à celles des saints, les joies du ciel l'attendent en récompense de ses souffrances. Zahareas voit dans cette complainte la clef de la méthode artistique de l'Arcipreste, méthode dont l'essentiel est un remodelage conscient des matières fournies par les sources, et le nuancement comico-ironique de tous les éléments, y compris les commentaires de moralité. Le personnage principal est l'auteur, c'est sur lui et exclusivement sur lui que nous avons des informations abondantes et de toute évidence, c'est lui qui ironise à propos des thèses éthiques, c'est lui qui crée des situations enjouées, c'est lui qui fait semblant de guider son lecteur, alors qu'il ne le nourrit que de leçons à double sens, c'est lui qui s'enorgueillit de son talent, de son habileté d'écrivain, de son savoir professionnel. Le «moi» du *Libro* est non seulement un homme et un prêtre, un pécheur et un moraliste, mais avant tout un poète — conclut Zahareas.

Après avoir présenté, dans ses grandes lignes, l'ouvrage de Zahareas, nous pouvons dresser le bilan suivant de ses résultats les plus notables:

Le *Libro de buen amor* est un assemblage relâché de paraboles, d'épisodes et de commentaires, en cette qualité il appartient

au genre didactique. L'auteur a puisé à des sources notoires; telle ou telle historiette permet de déceler certaines particularités du genre satirique et d'agrément, sa méthode caractéristique de construction. Dans nombre de cas, l'auteur met aussi à profit les moyens de rhétorique dans la description de ses personnages, il se conforme aux règles du portrait oratoire. Malgré cela et subséquemment, Juan Ruiz a réalisé une œuvre hors de pair, car son comportement d'écrivain est tout à la différence de celui de ses contemporains.

Contrairement à la conception générale au Moyen Age, il considère la forme au moins aussi importante que le contenu; le gage de son discernement artistique est non seulement l'extraordinaire conscience de sa valeur en tant qu'auteur, mais aussi la perfection de son métier lui permettant de plier à ses intentions les genres, les thèmes et les procédés traditionnels de la littérature.

Sa méthode artistique consiste à formuler des antithèses et à ne point les résoudre sur le plan des idées; cette méthode est en parfaite harmonie avec sa manière de voir ironique. Selon Zahareas, Juan Ruiz est avant tout un artiste (ce qui est loin d'être naturel au Moyen Age), un esprit créateur qui donne le plus d'importance à son «métier» et que nous devons juger, précisément au cours de l'exercice de ce métier, en analysant ses moyens et procédés littéraires.

Porter dans une telle mesure à l'avant-plan les moyens d'expression, la méthode artistique pourrait faire accroire que la critique du *Libro* par Zahareas est unilatérale. Il ne s'agit là que d'une apparence. Ses excellentes analyses révèlent de larges et profondes connaissances en histoire de la littérature, et aussi pour ce qui est des sources et des genres. La technique incroyablement compliquée de Juan Ruiz est illustrée de manière convaincante par les différences — souvent à peine perceptibles — entre le *Libro* et ses modèles, ainsi que par l'exploitation pleine d'esprit des possibilités offertes par les nombreux genres, les nombreuses formes. L'un des résultats notables des travaux de Zahareas est l'élimination de la démarcation entre le narrateur et le commentateur, la révélation de leur fréquent échange de rôle. Cela fournit un argument très valable à ceux qui rejettent l'interprétation unanimement didactique du «message» du *Libro*.

Ce que nous pourrions peut-être relever comme un manque est l'analyse du «message»; il est à supposer qu'elle ne serait en rien moins intéressante que celle du procédé de l'Arcipreste. Il est vrai que l'étude de Zahareas semble établir un signe d'égalité entre l'ironie et la signification de l'ouvrage; et une telle hypothèse ne saurait être réfutée sans une documentation approfondie. La question se pose, malgré tout: le sens de l'œuvre ne pourrait-il pas être succinctement formulé? n'y a-t-il plus rien à faire dans la présentation de l'attitude ironique de l'Arcipreste? Tout au moins nous pouvons imaginer encore un pas en avant: ce comportement peut également être une leçon, Juan Ruiz peut aussi dispenser un enseignement — différent des matières didactiques habituelles.

Ce qui ne fait pas de doute c'est que Zahareas approche sous un angle particulièrement heureux l'énigme si ardue à débrouiller du *Libro*. Jusqu'ici, nous n'avons pas encore tenu une explication aussi conséquente des paroles, déclarations, historiettes et commentaires de Juan Ruiz dans leur contexte; en conséquence, nul chercheur n'a encore démontré, avant lui, d'une manière aussi digne de foi la conception et la méthode homogènes de l'auteur.

Ses interprétations du texte infirment, plus d'une fois, des idées généralement établies et élargissent, à chaque coup, les perspectives des recherches à venir. A la suite de prédécesseurs aussi remarquables que Américo Castro, Lecoy, Maria Rosa Lida, la monographie de Anthony N. Zahareas représente un grand pas en avant dans la connaissance critique du *Libro* de buen amor.

KATALIN KULIN

La bibliographie hongroise de la littérature roumaine

Editura Pentru Literatură, București, 1966. pp. 911

La bibliographie hongroise de la littérature roumaine est une publication scientifique de haute importance. Son auteur, Sámuel Domokos est l'un des présentateurs hongrois les plus actifs et les plus connus des valeurs de la littérature-sœur de Roumanie; c'est vingt années auparavant qu'il a commencé le dépouillement systématique, exigeant une solide préparation philologiques, des matières intégrales; c'est

lui qui a formulé pour la première fois, en 1946—1947, dans le *Keleti Kapu* (Porte d'Orient), la revue de la Société Hungaro-Roumaine, l'exigence bien fondée et ne pouvant plus être différée d'un exposé moderne de la bibliographie spécialisée en langue hongroise des lettres roumaines. Dans ces difficiles travaux, Sámuel Domokos a bénéficié de l'aide de nombre d'excellents savants et spécialistes, dont l'académicien Lajos Tamás, László Gáldi, Gábor G. Kemény, Tódor P. Avram, ainsi que bien d'autres encore. La composition d'une telle «monographie bibliographique» serait d'ailleurs inimaginable sans des collaborateurs, le travail d'équipe ne diminue donc nullement les mérites de l'auteur. Quels sont, brièvement, ces mérites? La bibliographie de Domokos présente pour la première fois les données des œuvres traduites à partir de la poésie folklorique et de la littérature de Roumanie; c'est également le premier ouvrage à passer les données des études et articles en hongrois consacrés aux écrivains roumains, à leurs œuvres et, en général, aux lettres roumaines.

La première partie de la bibliographie systématise les adaptations et études parues dans les journaux, revues, actes et bulletins scientifiques hongrois et roumains (1831—1960); son annexe dépouille la documentation sur les traductions figurant aux tomes I—IV du *Román Irodalom Kis Tükre* (Petit abrégé de la littérature roumaine). Dans ses chapitres relatifs aux écrivains, la bibliographie passe d'abord les données concernant les œuvres, puis celles des études qui leur ont été consacrées, enfin celles de leurs traductions. La valeur de l'entreprise de Domokos est encore accrue par l'introduction particulièrement soignée, détaillée, comportant des constatations originales, des nouveautés même pour les historiens de la littérature; elle est de la plume de l'auteur. Il en est de même pour le postface de Gábor G. Kemény sur l'histoire des rapports entre les lettres de Hongrie et de Roumanie, ainsi que sur l'histoire de la bibliographie hongroise de la littérature roumaine, deux thèmes qui demandaient une solide connaissance professionelle.

Les innombrables données de la traduction depuis 135 ans démontrent plus qu'éloquemment que les hommes de lettres des deux peuples n'ont jamais connu les animosités inhumaines et réciproquement humiliantes de la haine, de la discrimination raciale. Déjà Bálint Balassi puisait à la poésie folklorique roumaine; déjà Ferenc Kazinczy s'intéressait à l'origine latine du peuple roumain; en 1831, il passait, dans la revue *Felső-Magyarországi Minerva* (Minerve de Haute-Hongrie) la traduction de la ballade populaire roumaine *Brumalelul* (Frimas) par József Ponori Thewrewk. Károly Ács, un ancien condisciple de Mór Jókai, procèda à un choix des fleurs de l'amitié, des morceaux de la poésie populaire roumaine. La mort tragique du grand génie que fut M. Eminescu suscita une véritable littérature nécrologique en Hongrie et l'on ne peut guère trouver de quotidien ou d'hebdomadaire, de Budapest ou de province, qui n'ait fait l'éloge respectueux de l'immortel poète de Moldavie. Il est intéressant de citer l'hebdomadaire en langue française de Budapest, *La Revue de l'Orient*, dont la nécrologie intitulée «Les derniers jours d'Eminescu» nous dit: «Eminescu, la plus grande gloire littéraire des Roumains finit ses jours de misères dans une maison de santé. Celui qui a donné à la poésie roumaine une direction, et un charme inconnu jusqu'alors; celui qui réunissait la forme la plus artistique au fond le plus profond; celui qui sera immortel par la force de son talent — s'éteint comme s'il n'était pas, oublié de tout le monde, de ses parents, de ses amis et même de cette jeunesse à laquelle les flammes de son génie avaient donné une nouvelle vie.» (Cf.: Domokos, Sámuel, *Ismeretlen Eminescu-nekrológ a budapesti La Revue de l'Orient-ban* — Nécrologie inconnue sur Eminescu dans La Revue de l'Orient de Budapest; tiré à part du numéro 2—3/1964 de Helikon.)

L'hommage de Budapest est à la fois symbole et commencement d'une ère nouvelle: les deux peuples portent ensemble le deuil du grand disparu, c'est ainsi qu'est lancé le culte de la littérature roumaine en Hongrie et celui des lettres hongroises en Roumanie, processus qui a atteint toute sa vigueur et fleurit véritablement de nos jours. Ce grand rapprochement donne naissance à de belles amitiés entre écrivains; et la bibliographie de Domokos comporte aussi les données de ces fructueuses relations. De nouvelles études de littérature comparée et de nouvelles mises en parallèle relevant de l'histoire des rapports littéraires seront encore nécessaires pour éclaircir, dans tous leurs détails, les dialogues explicatifs entre un László Berzenczey et un M. Kogalniceanu, un Árpád Bitay et un N. Iorga, un Dezső Kosztolányi et un Emil Isac, un László Németh et l'éminente personnalité du mouvement ouvrier roumain, le pamphlétiste N. D. Cocea, pour dégager les actions communes jetant un pont entre les deux littératures, élargissant l'avenir et conditionnant l'avenir. Une mention à part à la fraternelle, réconfortante, profondément humaine et intellec-

tuelle compréhension entre notre Ady et Goga, le traducteur de notre Madách. Ces deux grandes figures représentaient alors l'avenir. Ady — écrivait Goga dans l'une de ses lettres — «est le mieux qualifié pour . . . rassembler dans un même camp affectif . . . devant les autels éternels de l'art» les Roumains et les Hongrois. L'excellent savant et homme d'Etat antifasciste roumain, N. Iorga professa une opinion identique, cependant plus généralisée, dans sa déclaration de 1925: «Si ces deux peuples s'étaient compris par le passé, ils auraient pu modifier le destin de cette partie du monde. Nos peuples tiennent à un tel point ensemble que nos âmes doivent aussi se trouver.» Après 1945, ce sincère, mais seulement encore spontané désir de rapprochement s'approfondit et l'Ady et le Goga de cette période sera, à lui seul, Petru Groza, le président de la Roumanie socialiste.

Voilà quelques-unes des idées que soulève cet ouvrage d'incomparable valeur en son genre et qui, naturellement, formule son message avec toute la sécheresse des données bibliographiques. Mais chacune de ces données proclame la fraternité si chère aux deux peuples.

La bibliographie de Domokos ordonne les matières extrêmement étendues de façon moderne et facilement accessible. Les titres, références et annotations sont précis, détaillés. La méthode bibliographique utilisée est nouvelle, mérite une appréciation internationale de la profession. C'est justement pour cela que les Editions littéraires de Bucarest — que, sur tous les autres points, on ne saurait que louer — auraient dû prendre en considération la demande présumée: 1125 exemplaires, voilà un tirage insuffisant ! A l'occasion de la seconde édition augmentée, qui ne se fera certainement pas attendre longtemps, il faudra tenir compte de ce problème. La jaquette d'Octavian Bour reflète fidèlement les intentions de l'ouvrage, lui assure un attrait visuel. László Gáldi, le réputé spécialiste d'Eminescu a donné un avant-propos à la bibliographie de Sámuel Domokos.

BÉLA NAGY

István Csapláros: Sprawy polskie w literaturze węgierskiej epoki oświecenia

Uniwersytet Warszawski, Warszawa, 1961. pp. 180

La prospection des relations culturelles et littéraires polono-hongroises s'enorgueillit déjà de résultats abondants et encourageants. Les matières mises à jour à l'aide de méthodes diverses sont, dans leur ensemble, d'une grande portée. Malgré tout, un tableau intégral de la question, s'étendant aux périodes historiques et d'un tracé approximativement juste ne se dégage que très difficilement. En plus du domaine qui peut se targuer des succès les plus nombreux — l'exploration des rapports polono-hongrois de la Renaissance —, ces dernières décennies, on a découvert un nouveau terrain de recherche aidant le développement d'une synthèse.

Ces recherches menées dans plusieurs directions s'intéressent aux problèmes d'histoire sociale et idéologique, aux rapports d'histoire de la civilisation et de la littérature, en Pologne et en Hongrie, au cours des décennies de l'époque des Lumières et du romantisme. Les facteurs fondamentaux de l'histoire génétique est-européenne dans la période allant du dernier tiers du XVIIIe siècle jusqu'au milieu du XIXe, les analogies profondément enracinées des conditions sociales, des aspirations économiques, politiques et culturelles de Hongrie et de Pologne ont imposé, pris ensemble, de nouveaux points de vue dans les travaux analytiques, appréciatifs, dépouillant les données anciennes et plus récentes de l'histoire des relations des deux peuples.

Un éminent représentant de cette orientation dans un sens neuf est István Csapláros qui perfectionne toujours plus ses méthodes d'investigation déjà connues depuis un certain temps et qui, utilisant la recherche des faits d'une manière pratique et judicieuse, s'efforce de mener à bien des études à visées synthétiques. Son ouvrage peut être considéré comme le premier tome de sa monographie s'étendant à presque un siècle et consacrée au thème: les échos de l'histoire de la Pologne dans la littérature hongroise; ce tome qui s'ouvre sur l'époque des Lumières, est bien ordonné et offre un tour d'horizon passablement systématisé, allant des années 1770 aux années 1820. Il est caractéristique de l'intérêt porté, à cette époque, aux choses de Pologne, que presque tous les écrivains et poètes notables de Hongrie doivent être cités à ce propos, Orczy,

Bessenyei, Batsányi, Kazinczy et Vörösmarty tout autant que Martinovics, Bajza, Toldy ou István Széchenyi.

On peut considérer comme recevable cette constatation — devant être fructueusement mise à profit dans les recherches ultérieures — dans laquelle l'auteur développe que l'intérêt de la littérature hongroise à l'égard des Polonais ne s'est pas limité aux décennies du romantisme ou de la période dite des réformes, puisque, dans ses traits majeurs, il s'était déjà dégagé à l'époque des Lumières. Ainsi, la vigoureuse sympathie des générations du romantisme et de la période des réformes en Hongrie a été la continuation d'une certaine tradition bien implantée et se nourrissant aux Lumières. Mais il y a un problème qui demande à être encore sondé: c'est de remonter le fil de cette tradition prenant vie — ou, partiellement, renaissant — à l'époque des Lumières tout au long du XVIIIe siècle, jusqu'à la guerre de liberté de François II. Rákóczi et plus loin encore, en passant par les siècles du baroque, jusqu'à la Renaissance.

Ce n'est pas un mince mérite du professeur œuvrant efficacement à la chaire hongroise de l'Université de Varsovie que d'avoir contribué, à côté de ses nombreuses études, par ce livre à dégager, dans une période donnée, les liens historiques des rapports polono-hongrois. Nous pouvons désormais tenter de présenter aussi les débuts de l'interprétation des lettres polonaises dans celles hongroises. L'ouvrage de István Csapláros nous incite à nous rallier à d'autres critiques et à l'encourager à terminer le travail de vaste envergure qu'il a commencé, cela en continuant à s'imposer l'optique synthétique déjà adoptée.

LAJOS HOPP

INDEX

Sőtér, I.: La tendance littéraire, la méthode artistique et le style 1

Mezey, L.: Der Literat und seine Literatur 29

Horváth, K.: Die deutsche Literatur und die ungarische Frührомantik 47

Juhász, P.: La poésie en tant qu'instrument du renouveau national et social dans la littérature est-européenne du siècle dernier 63

Komlovszki, T.: Kafkas Schloß und das Fortuna-Schloß des Comenius 83

Krammer, J.: Ödön v. Horváths Romane 95

Katona, A.: Angus Wilson's Fiction and its Relation to the English Tradition .. 111

Egri, P.: Some Modern Tendencies in Twentieth Century Hungarian Poetry, Painting and Music 129

Szabolcsi, M.: Possibilité d'une unité des méthodes génétiques et structuralistes dans l'interprétation des textes 165

CHRONICA

L' Hippolyte—Source socratique ? (Falus, R.)—Le congrès à Belgrade de l'Association Internationale de Littérature Comparée (Ferenczi, L.—Vajda, Gy. M.) — «Atteindre à l'harmonie . . .» (Dobossy, L.) 175

BIBLIOGRAPHIA

Italia ed Ungheria (Szabó, Gy.) — Dezső Keresztury: Und was bin ich . . . János Arany 1817—1856 (Nagy, M.) — Deutsche Literaturgeschichte in einem Band (Terestyéni, F.) — Robert Mandrou: De la culture populaire aux XVIIe et XVIIIe siècles — La Bibliothèque Bleue de Troyes (Gyenis, V.) — Anthony N. Zahareas: The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita (Kulin, K.) — La bibliographie hongroise de la littérature roumaine (Nagy, B.) — István Csapláros: Sprawy polskie w literaturze węgierskiej epoki oświecenia (Hopp, L.) 193

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1967. XI. 20. — Terjedelem: 19,25 (A/5) ív

68.64703. Akadémiai Nyomda, Budapest. Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 165 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultúra (Budapest 62, Postafiók 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the middle ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.) as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is 165 Forints a volume. Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 165 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest 62, postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

83,— Ft

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA
Ndermarja Shtetnore e Botimeve
Tirana

AUSTRALIA
A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA
Globus Buchvertrieb
Salzgries 16
Wien I

BELGIUM
Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA
Raznoiznos
1, Tzar Assen
Sofia

CANADA
Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA
Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88

CZECHOSLOVAKIA
Artia
Ve Smečkách 30
Praha 2
Poštovná Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2.
Praha I
Poštová Novinová Služba
Dovoz tlače
Leningradská 14
Bratislava

DENMARK
Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND
Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE
Office International de Documentation et Librairie
48, rue Gay Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC
Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Clara Zetkin Straße 62
Berlin N. W.

GERMAN FEDERAL REPUBLIC
Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN
Collet's Holdings Ltd.
Dennington Estate
London Rd.
Wellingborough. Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
Waynflete Bldg. The Plain
Oxford

HOLLAND
Swetz and Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C.
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA
Current Technical Literature
Co. Private Ltd.
India House OPP
GPO Post Box 1374
Bombay I.

ITALY
Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze

JAPAN
Nauka Ltd.
92, Ikebukur O-Higashi 1-chome
Toshima-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central
Far Eastern Booksellers
Kanda P. O. Box 72
Tokyo

KOREA
Chulpanmul
Phenjan

NORWAY
Johan Grundt Tanum
Karl Johansgatan 43
Oslo

POLAND
RUCH
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA
Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
București

SOVIET UNION
Mezsdunarodnaja Kniga
Moscow G—200

SWEDEN
Almquist and Wiksell
Gamla Brogatan 26
Stockholm

USA
Stechert Hafner Inc.
31, East 10th Street
New York, N. Y. 10003
Walter J. Johnson
111, Fifth Avenue
New York, N. Y. 10003

VIETNAM
Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA
Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslavensak Knjiga
Terazije 27
Beograd

25. II. 1968

Index: 26.019

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS X FASCICULI 3–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1968

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

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

Évente egy kötet jelenik meg. kb. 30 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 120,— Ft, külföldre pedig 165,— Ft. Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest V., Alkotmány u. 21. Bankszámla: 05-915-111-46), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

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

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

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

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 165 forints par volume.

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

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 219—220 (1968)

Europe de l'Est — Europe centrale

Depuis 1965 — date à laquelle l'auteur de ces lignes a repris, à la suite des inestimables activités du regretté M. László Bóka, professeur d'université, membre correspondant de l'Académie des Sciences de Hongrie, prématurément disparu, la direction d'*Acta Litteraria* —, la conception de notre périodique a subi certaines modifications. Depuis trois années, nos efforts tendent à ordonner la majeure partie des matières d'au moins un de nos tomes sur deux autour d'une idée centrale bien définie et nettement délimitée; ainsi, tels de nos fascicules ont pu être consacrés à de grandes personnalités de la poésie, d'autres à l'analyse de problèmes ou ensembles de problèmes fondamentaux de l'histoire littéraire. C'est dans cet esprit que nous avons publié un tome sous le titre collectif: *Miklós Radnóti (1909—1944), le plus jeune des poètes hongrois classiques*, avec en annexe un choix de ses poésies dans la traduction d'éminents poètes français — Guillevic, Jean Follain, Jean Rousselot, Roger Richard, François Gachot, Robert Sebatier (1965. Tomus VII, Fasciculus 3—4). — A l'occasion du 700e anniversaire de Dante, un *Simposio Dantesco* fut organisé, en 1965, à Budapest; nous en avons réuni une partie des matières sous le titre: *Dante tra Medievo e Rinascimente* (1966. Tomus VIII, Fasciculus 1—2). — Enfin, toute l'année 1967 d'*Acta Litteraria* a été consacrée à l'étude des spécificités de diverses périodes de transition de la littérature mondiale; ce fort volume s'intitulait: *Les problèmes des périodes de transition* (1967. Tomus IX, Fasciculus 1—4).

Notre présent numéro analyse des phénomènes littéraires de l'Europe de l'Est et de l'Europe centrale; ses études abordent les problèmes de certains écrivains marquants, de la continuité des lettres russes et soviétiques, tchèques, polonaises, serbo-croates, bulgares, roumaines et hongroises. Mais ce ne sont pas seulement les écrits de plus vaste envergure qui sondent diverses questions des littératures est- et centre-européennes; le lecteur trouvera des communications relatives à ce domaine dans la rubrique *Chronique*; quant à notre rubrique bibliographique, elle présente et apprécie presque exclusivement des ouvrages d'histoire littéraire de cette aire géographique. Nous nous sommes proposé de rassembler et de développer différentes questions, car tirer les

conclusions d'ordre général, établir les considérations théoriques, de principe sera une tâche ultérieure en mettant à profit les résultats des recherches précédentes et à venir.

Rappelons, pour terminer qu'en septembre 1967 le congrès de l'A.I.L.C. tenu à Belgrade a reçu le projet présenté — à la suite de longs travaux préparatoires menés en compagnie de divers organismes étrangers — par l'Institut des Sciences Littéraires près l'Académie des Sciences de Hongrie au sujet de la préparation d'une histoire synthétique des littératures du monde en langues européennes, cela à l'aide d'une coopération internationale des plus vastes. La réalisation de cette imposante entreprise exige, pour de longues années, des préparatifs, des recherches de détail, des publications préliminaires. Qu'on l'ait voulu ou non, *Acta Litteraria* a contribué, jusqu'ici aussi, par toutes ses activités, à la réalisation de cette récente décision de l'A.I.L.C. Dans la période à venir, notre périodique se fait fort de soutenir systématiquement, dans tous ses tomes et, surtout, dans ses numéros spéciaux cette magnifique entreprise internationale. En ce sens, nous sommes directement à la disposition du président et de la présidence de l'Association Internationale de Littérature Comparée, du comité international de coordination chargé de la direction des travaux de cette grande histoire de la littérature, ainsi que de tous les membres de l'A.I.L.C.

GÁBOR TOLNAI

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 221—238 (1968)

Goethes Anregung zur vergleichenden Literaturbetrachtung

Von

György Mihály Vajda

(Budapest)

Das Thema, das ich gar nicht in seinem vollen Umfange behandeln kann, habe ich in drei Unterteile gegliedert. Im ersten versuche ich über Goethes Tätigkeit als über die eines personifizierten Modells des von ihm geprägten Begriffes der Weltliteratur zu sprechen, vor allem zur Erklärung der Tatsache, warum Goethe eine besondere Wirkung auf die frühesten Vertreter der vergleichenden Betrachtungsweise der Literatur und besonders in Frankreich ausübte. Im zweiten habe ich mich bemüht, einigermaßen zu untersuchen und zu beleuchten, daß die Herausbildung des Begriffes Weltliteratur und die Entfaltung der vergleichenden Betrachtungsweise der Literatur parallel liefen und zwar vermutlich nicht ganz unabhängig voneinander. Im dritten erwähne ich zwei Beispiele, um beweisen zu können, daß Goethes Anregung bei den bewußten disziplinartigen Anfängen der *littérature comparée* zugegen war und daß er mit der Konzeption seiner Weltliteratur auf diese wesentlich einwirkte. Zum Abschluß sollen einige Folgerungen für unsere Tage gezogen werden. Ich war bestrebt, mich kurz zu fassen, doch konnte ich nicht umhin, manchmal auch Bekanntes zu wiederholen. Von einigen Teilen, besonders vom ersten Abschnitt des Themas ist bereits viel Gelehrtes geschrieben worden.[1]

I

Wir wissen, daß Goethe unter dem Begriff Weltliteratur keine lexikalische Aufzählung und Nebeneinanderstellung der einzelnen Nationalliteraturen verstehen wollte, wie es die Übung der meisten Weltliteraturgeschichten bis heute ist. Auch der Sinn, der dem Wort im akademischen Gebrauch zukam, nämlich eine Nacheinanderstellung und Wertung der größten Werke der größten Dichterpersönlichkeiten der Welt in einer fiktiven Geschichte eines fiktiv-internationalen literarischen Prozesses, stand ihm fern. Die meisten Weltliteraturgeschichten, die seit anderthalb Jahrhunderten in Umlauf waren, würde Goethe kaum als solche betrachtet haben, wie er gleichfalls einen üblichen weltliteraturgeschichtlichen Kurs vielleicht eine Zeitlang mit Interesse

verfolgt haben würde, doch ohne dabei daran zu denken, daß es sich dort nicht um die Behandlung des Lebens und der Werke großer Meister, sondern um die Geschichte dieses Phänomens handelte, das er 1827 mit dem Worte »Weltliteratur« bezeichnet hatte.

Die Bezeichnung und Namengebung erfolgte erst spät, doch der Sinn der Weltliteratur entfaltete sich in Goethe schon vielleicht seit seiner ersten Begegnung mit Herder in Strassburg. Zu dieser Zeit waren die Grundzüge der Ansichten Herders über die Volkspoesie bereits festgelegt, kurz nach seiner Begegnung mit Goethe gab er das erste Material zu seiner ersten Sammlung der Volkspoesie in Druck. Er entdeckte für sich selbst, für seine Generation, für die deutsche Klassik und Romantik, für Europa und die Welt in der Volksdichtung eine völkerverbindende Macht. Auf der Grundlage seiner persönlichen Begegnungen in seiner Kindheit und Jugend mit der osteuropäischen Volkskultur, machten seine literarischen Begegnungen mit der Dichtung der westlichen, südlichen und nordischen Völker Europas die Idee von der Gleichberechtigung der Dichtung aller Völker in ihm reif. Er war es unter den Zeitgenossen, der den eigentlich polynationalen Charakter des damaligen deutschen Kaiserreichs erkannte, und es sozusagen für eine noble deutsche Aufgabe betrachtete, die Literaturschätze dieser Völkergemeinschaft zu bewahren. »Großes Reich, Reich von zehn Völkern, Deutschland!«, so rief er in seinem Aufsatz »Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst« 1777 aus, »Du hast keinen *Shakespeare*, hast du auch keine Gesänge deiner Vorfahren, deren du dich rühmen könntest? ... Kein Zweifel, sie sind gewesen, sie sind vielleicht noch da; nur sie liegen unter Schlamm, sind verkannt und verachtet!« Daß er bei diesen Worten vielleicht nicht nur auf die verschollenen Schätze der deutschsprachigen Dichtung gedacht haben mochte, geht aus der Tatsache hervor, daß er in seine Sammlungen auch Proben aus der Poesie der osteuropäischen Völker aufnahm, die damals zum römisch-deutschen Kaisertum gehörten. Die Polyphonie Herderscher Sammlungen mag dem jungen Goethe den ersten Anstoß zu einer weltliterarischen Sicht gegeben haben.

Das Studium verschiedenster Literaturen wurde sowohl für Herders als auch für Goethes spätere Laufbahn bezeichnend. Doch ist das Medium, durch welches sie ihre Wirkungen und Anregungen ausübten, unterschiedlich. Herder wirkte durch seine Ideen, Goethe durch seine dichterische Persönlichkeit. Herder bahnte durch die Betonung des volksgebundenen Charakters der Dichtkunst den Weg vor allem zur nationalen Betrachtung der Literatur, im dialektischen Gegensatz zum internationalen Charakter seiner Sammlungen, leistete er eine wesentliche ideologische Hilfe zur Neubelebung der Literatur sowohl des eigenen Volkes als auch zu der der Literaturen der kleineren und größeren Völker Osteuropas. Freilich galt für ihn die Nationalität nicht als der Gegenpol, sondern gerade als die konkrete Erscheinungsform allgemeinen

Menschentums: Nation und Menschheit, Nationalismus und Universalität waren für ihn wesensverwandte Begriffe der allgemeinen Humanität, die er auf die größten Vertreter der osteuropäischen Romantik, auf einen Puschkin, Mickiewicz, auf den Ungarn Vörösmarty vererbte. In Goethes Geistesentwicklung aber wirkte die Humanitätsidee durch die ästhetische Vollkommenheit seiner Werke weiter, und seine tief im deutschen Wesen wurzelnden Dichtungen wiesen so allgemein menschliche Züge auf, daß sie zur Verbreitung unter den Völkern der Welt besonders geeignet waren. Andererseits war er derjenige von seinen Mitmenschen, der am aufgeschlossensten für die Kulturschätze der gesamten Menschheit fremdes Wesen in sich aufnehmen und für sich ästhetisch vollkommen verarbeiten konnte. So war seine geistige Laufbahn ein fortwährendes Geben und Nehmen. Schon mit seinem *Werther* eroberte er England und Frankreich, Italien und Rußland, Skandinavien und die Völker zwischen dem deutschen und russischen Sprachblock auf einen Schlag; mit seinem *Götz* regte er Walter Scott und vermittelt durch dessen historische Romane die Prosaerzählkunst der gesamten europäischen und amerikanischen Romantik an, doch selbst der Realist Balzac, in seinen Anfängen ein überzeugter Anhänger Scotts, ging solcherweise bei dem jungen Goethe in die Schule. Nicht Goethe war der erste Bearbeiter des Faustthemas, doch durch ihn erlangte Fausts Gestalt die sinnbildliche Bedeutung des abendländischen schöpferischen Menschen zur Zeit der Revolution und in der ersten Phase der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, durch ihn befruchtete sie die Phantasie der Romantiker und der Modernen. Aus Italien, wo auch Lessing und Herder verkehrten, kam nur Goethe zurück befruchtet nicht nur von der Welt des Altertums, sondern von der der italienischen Renaissance, des französischen Klassizismus, des römischen, venezianischen und toskanischen Volkslebens und dessen Leichtigkeit und Theatralität, er allein war es, der diese Eindrücke und Elemente zu einer modernen bürgerlichen und allgemeinmenschlichen Kunst bearbeiten konnte. Als Vermittler zwischen Zeiten und Völkern huldigte er der Übersetzungskunst, seine Cellini-Übertragung ist mustergültig bis auf unsere Tage, *Rameaus Neffe* lernte die Welt zuerst in seiner deutschen Variante kennen, und in sein Studierzimmer rief er die Geister des Okzidents und des Orients zusammen zu einer »Weltberatung«, zu einem »Westöstlichen Divan«, einem majestätischen Weltrat. Goethe faßte in seiner Tätigkeit sozusagen die Literatur und Gelehrsamkeit der Welt zusammen, und die kleine Stadt Weimar wurde vor allem durch seine Persönlichkeit zur »heiligen« Stätte und zum Wallfahrtsort der Weltliteratur. In ihrem Buch, das in den Jahren der bittersten deutsch-französischen Feindseligkeit große Dienste dem Weltruhm der deutschen Literatur erwies, hob Mme de Staël Goethes Geistesart beschreibend vor allem seine Universalität hervor: » . . .c'est un homme dont l'esprit est universel, et impartial parce qu'il est universel . . .«.[2] Diese unparteische Allumfassenheit kam aber zum großen Teil gerade daher,

daß Goethe die Ergebnisse der Künste und Wissenschaften seiner Zeit und vergangener Zeiten in sich aufnehmen konnte und für den zwischennationalen Austausch und »Handelsverkehr« geistiger Güter, worin er ein Zeichen »der anmarschierenden Weltliteratur« erblickte, das lebendige Modell dargestellt hat.

II

Die Baronin Necker, Germaine de Staël besuchte Deutschland zur Zeit seiner tiefen Erniedrigung, brachte seinem Volk und seiner Kultur viel Sympathie entgegen. Sie entdeckte vor allem für das westliche Europa eine urwüchsige geistige Produktion, die vorher in ihrer Gesamtheit noch keine Beachtung fand. Und in die Mitte dieses Neulands europäischer Kultur stellte sie die Gestalt Goethes, der nach ihrer Meinung in seiner Person die ganze deutsche Literatur repräsentiert haben könnte: »Goethe pourrait représenter la littérature allemande tout entière . . .« Mme de Staël trug mit ihrem Buch wesentlich dazu bei, daß die deutsche Kultur seit dem ersten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Frankreich sozusagen in die Mode gekommen ist. Blätter und Zeitschriften widmeten ihre Aufmerksamkeit mit Vorliebe dem deutschen Kulturleben — wie das auch Goethe 1827 in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* (Bd. VI, Heft 1) festgestellt hat —, und gleich die Anfänge der französischen vergleichenden Literaturbetrachtung, die Ursprünge der *littérature comparée* standen im Zeichen des Interesses für Deutschland und vor allem für Goethe. Die lange Reihe solcher literarischen Untersuchungen und Studien von vergleichender Betrachtung wurde eigentlich schon durch Mme de Staëls *De l'Allemagne* 1813 eröffnet, ein Werk, das die späteren »klassischen« Methoden der *littérature comparée* gewissermaßen vorwegnahm und das Bild der deutschen Kultur, des Geisteslebens in ihren Beziehungen zu der Kultur anderer Nationen, vor allem der französischen darstellte. Die Darstellung war so eingehend und wirkte so überzeugend, daß Abel François Villemain noch in seinem 1828 begonnenen *Cours de littérature française*, in dem er »die vergleichende Analyse mehrerer moderner Literaturen« (»l'analyse comparée de plusieurs littératures modernes«) unternahm, sich der von Mme de Staël bereits erfüllten Aufgabe enthoben fühlte.[3] Jean Paul Richter als einer der ersten deutschen Rezensenten Mme de Staëls betonte 1815 in den *Heidelberger Jahrbüchern*, daß die Verfasserin eigentlich zwei Literaturen zugleich behandle, und hob die Verdienste des Werkes in der Verbreitung der Kenntnis der fast unbekannten deutschen Literatur in Frankreich hervor. Thomas Carlyle schrieb noch fünfzehn Jahre später dem Werk gleichen Verdienst in bezug auf England zu.[4] Und die Reihe setzte sich weiter fort. Edgar Quinet, der 1830 Herders *Ideen* ins Französische übersetzte, untersuchte in zweiseitigen Vergleichen Deutschland und Italien (*L'Allemagne et l'Italie*, 1834), später Deutschland und

Frankreich (*La France et l'Allemagne*, 1867). Schon 1835 hatte Saint-Marc Girardin seine *Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne* herausgegeben, Philarète Chasles 1854 seine *Études sur l'Allemagne* und A. F. Ozanams *Études germaniques* erreichten 1872 bereits die fünfte Auflage. Doch auch eine eigentlich theoretische Untersuchung wie Philarète Chasles' postume *Psychologie sociale des nouveaux peuples* (1874) bediente sich vor allem des Beispiels der klassischen und romantischen deutschen Literatur. Lauter Namen und Werke, die zur Vorgeschichte und Frühgeschichte der französischen *littérature comparée* gehören, und deren Träger — wie selbst Mme de Staël — von politischen, humanen und wissenschaftlichen Interessen gleichermaßen geleitet die Kultur des großen Gegenspielers zum Objekt ihrer Untersuchungen wählten. In dieser Reihe betrachtet gewinnen die epochemachenden Werke des in Paris lebenden Heinrich Heine: *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 1834, und *Die romantische Schule*, 1836, ja gerade weil sie beide auch zur politischen Korrektur der französischen Ansichten über die deutsche »Kunstperiode« dienten, ihren gebührenden Platz. An der Einsetzung des geschilderten Prozesses in Frankreich wirkte Mme de Staëls feindliche Einstellung gegenüber Napoleon mit, die ihre Sympathie für Deutschland zum Teil begründete, die liberalen französischen Kultur- und Literarhistoriker der Restaurationszeit, von denen wir einige erwähnt haben, suchten sich eine Stütze in der humanistischen Ideologie der klassischen deutschen Literatur und Philosophie zur Zeit des Bestehens der heiligen Alliance, und man wähnte vor allem in dem »unparteischen« Goethe einen geistigen Verbündeten zu finden. Als Anreger und Vorbild zwischennationaler literarischer Verbindungen erschien er bereits in der Zeitschrift der Saint-Simonisten, *Le Globe*, und zwar zu seiner großen Genugtuung, in ihm fand der liberale Romantiker und Erwecker seines italienischen Volkes zur nationalen Selbstbehauptung, Giuseppe Mazzini, das Vorbild für die Vereinigung von Patriotismus und Menschentum, er stellte Goethes frei übertragene Worte über die Weltliteratur an die Spitze seiner 1829 verfaßten Studie *D'una letteratura europea*, Charles-Augustin de Sainte-Beuve sprach in seinen *Portraits littéraires* bereits 1835 von einem »siècle de Goethe«, von Goethes Jahrhundert als von einer Blütezeit, worauf eine Dekadenz folgte. Und obwohl auch Thomas Carlyle, der erste große englische »Germanist« und »Komparatist« an der Propagierung der deutschen Klassik und Romantik schon seit den zwanziger Jahren einen lebhaften Anteil nahm, könnte man behaupten, *daß die Ansätze zu einer vergleichenden Literaturbetrachtung vor allem im Zeichen der französisch-deutschen geistigen Auseinandersetzung zustande gekommen waren.* Noch in unserem Jahrhundert widmeten leitende französische Komparatisten einige ihrer Hauptleistungen der deutschen Klassik und vor allem der Gestalt Goethes. Fernand Baldenspergers *Goethe en France* erschien 1904 und Jean-Marie Carrés *Goethe en Angleterre* 1920. Goethes Anregungskraft scheint auch in dieser Hinsicht unerschöpflich zu sein.

Mme de Staël kehrte aus Deutschland tief beeindruckt von Goethes Universalität nach Coppet bei Genf zurück, wo sie mit längeren Unterbrechungen, seit Jahren und noch Jahre lang immer wieder verweilte. Durch die Gesellschaft und durch die Personen, die um sie in Coppet lebten oder dort verkehrten, wurde dieser Ort zu einer Feuerstätte der europäischen Romantik und zugleich der über die nationalen Grenzen hinausschauenden vergleichenden Literaturbetrachtung. Der Vicomte Chateaubriand und der Freund von Mme de Staël, Benjamin Constant beeinflußten die späteren Romantiker und holten sich Anregung u.a. bei den Deutschen, doch weniger bekannte Namen aus der Geschichte der Literaturwissenschaft bildeten in Coppet und in Genf eine Schule, aus der die vergleichende entwuchs. Claude Fauriel beschäftigte sich mit der alten Geschichte und kulturellen Entwicklung Südfrankreichs unter den Germanen; Charles Viller, der auch den Weg des Buches *De l'Allemagne* ebnete, schrieb eine zu seiner Zeit wichtige Arbeit über den Geist und den Einfluß Luthers; Simonde de Sismondi hielt in Genf über die Literatur Südeuropas Vorlesungen, die er dann 1813 in einem berühmten großen Werk, betitelt *De la littérature du midi de l'Europe* herausgab, in dem die Anfänge der Literaturentwicklung der romanisierten Völker des Erdteils, der arabische Beitrag und nachher die provenzalische, die italienische, die spanische und portugiesische Literatur eingehend und schön in ihrer Entwicklung bis zum Ende des 18. Jahrhunderts dargestellt wurden. Sismondi war bestrebt, wie er im Vorwort zur Ausgabe aus dem Jahr 1837 schrieb, »die nationalen Vorurteile, die uns für die Schönheiten einer von der unseren verschiedenen Poesie unempfindlich machen könnten, zu vermeiden«, er wollte die »konventionellen Regeln einer jeden einzelnen Literatur auf die fundamentalen Regeln zurückführen, welche Gefühl und Geschmack bei allen Menschen gemeinsam ausformten«. Seine Auffassung von der Nation als Organismus zeigt den deutlichen Einfluß Herders und Vicos: und dies wird mit der Notwendigkeit des Studiums von fremden Literaturen in Verbindung gebracht. Junge Literaturen seien nach Sismondi sich selbst genug (so war einst die griechische, so waren am Anfang die Literaturen der europäischen Nationen) — im Zeitalter der Reife käme die Analyse, die Philosophie, die Beobachtung: der Geist habe gegenüber dem Genie überhand gewonnen, man müsse sich ständig vergleichen, weil man ständig verglichen sei; das Vorhandene müsse man studieren, nicht zwecks Nachahmung, sondern um unabhängig zu bleiben. »Il faut toujours comparer soi-même, puisqu'on sera sans cesse comparé; il faut étudier ce qui existe, non pour l'imiter, mais pour rester indépendant . . . C'est demeurer dans un état de demi-connaissances, que de s'arrêter à l'étude de notre littérature seule.«[5] Es sei nur Halbwissen, wenn man sich mit dem Studium der eigenen Literatur begnüge. Hier muß gleich ein Goethewort danebengestellt werden, das Eckermann am 15. Juli 1827 aufgezeichnet hat: »Es ist aber sehr artig, daß wir jetzt, bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen,

Engländern und Deutschen, in den Fall kommen, uns einander zu korrigieren. Das ist der große Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird.« Und ein anderes aus *Kunst und Altertum* sechsten Bandes zweitem Heft, 1828: » . . . nur wiederholen wir, daß nicht die Rede sein könne, die Nationen sollen überein denken, sondern sie sollen nur einander gewahr werden, sich begreifen . . .« Und noch eines aus der Einleitung zu Carlyles Schiller-Buch, 1836: »Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden.«

Aus den Anführungen leuchtet gleich hervor, in welcher historischen Weite Goethe gegenüber Sismondi den Prozeß sah, der zum Bedürfnis des gegenseitigen Sichkennenlernens der Nationen führte. Doch eine Parallelität in der Herausbildung der Idee, über die nationalen Grenzen auch im literarischen Sinne hinwegzukommen, ist kaum zu verkennen. Die nationale Abgeschlossenheit war für die französische Literatur des 18. Jahrhunderts zweifelsohne charakteristischer als für die deutsche. Doch regten sich vor allem besonders seit der Schlacht von Jena auch in Deutschland Tendenzen nationaler Abschließung, denen zu wiederstreben Weimar mit Coppet in dieser, obwohl nur in dieser Hinsicht, auf gemeinsamen Nenner brachte. Es fehlte auch an persönlichen Beziehungen nicht. Nach dem Besuch Mme de Staëls in Deutschland gesellte sich August Wilhelm Schlegel zu ihr, begleitete sie nach Coppet und auf weitere Reisen; Schlegel, dem die deutsche Literatur, trotz seines ideologischen und politischen Versagens, als Historiker, Theoretiker und Übersetzer viel an Vermittlung von und Befruchtung mit fremden Literaturen verdankt. Auch einige, die zum Kreise der Zeitschrift *Le Globe* gehörten und von Goethe geschätzt wurden, wie u.a. Jean-Jacques Ampère, waren mit Coppet verbunden; und Philarète Chasles, ohne die wesentlichen Unterschiede tiefer zu kennen oder zu erörtern, verglich mit enthusiastischen Worten Germaine de Staël und Caroline Michaelis, ihre anregende Wirkung in Coppet bzw. Jena und schrieb Coppet den Verdienst zu, die Jenaer Ideen »aux salons de la rue du Bac et de Grosvenor-Square, de l'Abbaye-aux-Bois et de la colline d'Arthur à Edinbourg« vermittelt zu haben; Hegel und Fichte, Tieck und Schlegel, fügte er sinnbildlich hinzu, waren in Coppet heimisch.[6]

Die Anfänge der vergleichenden Literaturbetrachtung und die Idee der Weltliteratur wurden in demselben historischen Zeitalter parallel hervorgerufen, wobei die erstere anstrebte, geschichtswissenschaftlich zu sein, dagegen Goethe unter Weltliteratur einen lebendigen und gegenwartsbezogenen Kontakt der Literaturen verstehen wollte. »So hat denn Goethe« — ich zitiere Fritz Strich —» die in seinem eigenen weltliterarischen Organ ‚Kunst und Alter-

tum[6], nicht nur von fremden Literaturen berichtet, sondern auch dem deutschen Publikum fortlaufend mitgeteilt, wie er selbst oder wie Schiller, Herder und die deutschen Romantiker in den Zeitschriften des Auslandes, in Frankreich, England, Italien beurteilt und geschätzt wurden.«[7] Und Strich weist auch darauf hin, daß wir in der Zeitschrift glänzende kleine vergleichende Studien finden. Eine solche behandelt die serbische Volksdichtung in der deutschen Übertragung von Talvj und in der englischen des John Bowring (der übrigens auch einen Band ungarischer Dichtungen herausgab); illyrische und neugriechische Volksliedersammlungen werden besprochen, prinzipielle Fragen aufgeworfen und erörtert über die Möglichkeit und Grenzen der Übersetzungskunst, die Theorie der »Spiegelung« wird entworfen, die gewissermaßen der Rezeption (oder Aufnahme), einem Begriff und bevorzugten Forschungsgebiet der späteren vergleichenden Literaturforschung entspricht. Der Begriff wird aus dem Bereich der Naturwissenschaft entlehnt, wie dies auch von verschiedenen Begriffen der *littérature comparée* oft behauptet wurde. »Welcher Naturforscher«, lesen wir bei Goethe, »erfreut sich nicht der Wunderdinge, die er durch Spiegelung hervorgebracht sieht? Und was eine Spiegelung im sittlichen heißen wolle, hat ein jeder schon, wenn auch unbewußt an sich selbst erfahren, und wird, sobald er erst aufmerkt, fassen und begreifen, wieviel er im Leben zu seiner Bildung schuldig geworden.«[8] Spiegelung heißt also Fremdes und außer uns Seiendes zu widerspiegeln, was einerseits auf die Erkenntnismöglichkeit der Realität richtig hindeutet, andererseits die Erkenntnis der Funktion des Spiegelnden im literarischen Sinne wiedergibt. Hinzugefügt zur Übersetzungsprobe von Byrons *Don Juan* ist zu lesen: »... denn wenn uns eine falsche Spiegelung auch das Originalbild nicht richtig wiedergibt, so macht sie uns doch aufmerksam auf die Spiegelfläche selbst und auf deren mehr oder weniger mangelhafte Beschaffenheit.«[9] Die Spiegelung — die Rezeption — charakterisiert vorerst den Spiegelnden, den Aufnehmer: dies ist ein noch heute gültiges Prinzip der vergleichenden Untersuchungen.

Um die Parallelität der Gedankengänge zu beweisen, die zum Begriff der Weltliteratur und andererseits zur vergleichend-historischen Betrachtungsweise der Literaturen führten, möchte ich noch ein bekanntes Beispiel aus dem Material zur Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* anführen und dabei daran erinnern, was Sismondi über das Bedürfnis einer Literatur gesagt hat, Fremdes in sich aufzunehmen und dadurch im reifen Alter zum eigenen Selbst zu gelangen. In den kurzen Notizen Goethes über die *Epochen geselliger Bildung* werden vier Stadien einer Entwicklung entworfen. Es heißt vom Anfangsstadium: »In einer mehr oder weniger rohen Masse entstehen enge Kreise gebildeter Menschen; die Verhältnisse sind die intimsten ... Sie halten daher auch mit Vorliebe auf die Muttersprache, man nannte mit Recht diese Epoche *die idyllische.*« Zweite Epoche: »Die engen Kreise vermehren sich und dehnen sich zugleich weiter. Ich würde diese Epoche nennen die *soziale oder civische.*«

Dritte Epoche: Die Kreise »begreifen, daß ihre Wünsche, ihre Absichten dieselben sind, aber sie können die Scheidegrenzen nicht auflösen. Sie mag einstweilen heißen die *allgemeinere*«. Und endlich von der vierten: »Daß sie aber *universell* werde, dazu gehört Glück und Gunst, deren wir uns gegenwärtig rühmen können. Denn da wir jene Epochen seit vielen Jahren treulich durchgefördert, so gehört ein höherer Einfluß dazu, das zu bewirken, was wir heute erleben: die Vereinigung aller gebildeter Kreise . . . die Anerkennung eines Zwecks, die Überzeugung, wie notwendig es sei, sich von den Zuständen des augenblicklichen Weltlaufs im realen und idealen Sinne zu unterrichten. Alle fremde Literaturen setzen sich mit der Einheimischen ins Gleiche, und wir bleiben im Weltumlaufe nicht zurück . . .«[10] Goethes Begriff der Weltliteratur ist zwar gegenwarts- und zukunftsbezogen, doch wird er von der Idee des Überschreitens der nationalen Grenzen getragen und darin mit der Grundeinstellung der frühen Vertreter der französischen Kulturgeschichte und der vergleichenden Literaturbetrachtung übereinstimmend. Es ist daher verständlich, warum er der Tätigkeit Villemains, Victor Cousins, des von ihm sicherlich überschätzten François Guizot, warum er der Person des damals noch jungen Jean-Jacques Ampère solche Aufmerksamkeit entgegenbrachte. Seine Meinungen über diese Leute sind aus den Gesprächen mit Eckermann leicht herauszulesen.

Fernand Baldensperger stellte in einem oft zitierten Aufsatz fest, mit dem er die Zeitschrift *Revue de Littérature Comparée* 1921 eröffnete, daß die gebräuchlich gekürzte Form des Namens dieser Disziplin zuerst von Sainte-Beuve verwendet worden wäre, und zwar in einem Montagsaufsatz über Jean-Jacques Ampère aus dem Jahre 1868. Sainte-Beuve schrieb hier die eigentliche Begründung der *littérature comparée* dem »fahrenden Literaturwissenschaftler«, Jean-Jacques Ampère zu, der »eng mit der geistigen Bewegung seines Zeitalters« verbunden und am besten informiert über ausländische Literaturen, diese in ihren lebendigen Beziehungen mit der französischen dargestellt hat. Er bereiste fast ganz Europa, um Material zu seinen Studien an der Quelle zu schöpfen, und 1827 führte ihn sein Weg in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahr zu Goethe nach Weimar. Einzelheiten dieses Besuches sind genügend bekannt. Und wenn des jungen Ampère und der »Globisten« frühere lebhafte Aktivität in ihrer Zeitschrift zum Heranreifen des Goethischen Begriffes der Weltliteratur beitrug, ist Ampères als Komparatisten Laufbahn von seiner Beschäftigung mit dem Werk Goethes, sowie von seinem Besuch bei ihm vermutlich auch nicht unabhängig. Hatte doch Ampère seinem Freund, dem der klassischen deutschen Philosophie ergebenen Victor Cousin im Oktober 1826 geschrieben, daß er sich »dem vergleichenden Studium aller Literaturen« widmen wolle.[11]

Die Fäden des Kontextes des Begriffes der Weltliteratur und der *littérature comparée*, wir müssen das noch einmal betonen, liefen also parallel, waren sogar miteinander verwoben. Sie waren die Resultanten eines Prozesses, der

in der Restaurationszeit sein Reifestadium erreichte, seinen Anlauf aber bereits früher genommen hat. In seiner erwähnten Studie erklärte es Baldensperger für nicht überraschend, daß diese Richtung der Literaturbetrachtung von der für sie so günstigen Atmosphäre der europäischen Restauration profitierte, da doch das Bild der europäischen oder Weltliteratur damals in den Geistern der gebildeten Leser sich zu spiegeln begann;[12] und auch Sainte-Beuve in seinen *Portraits contemporains* deutete im Zusammenhang mit der Entfaltung der Geistesrichtung Ampères auf die letzten zehn Jahre der Restauration.[13] Doch achtundzwanzig Jahre später, in seinem erwähnten Montagsaufsatz, wußte er bereits besser. »Mit der Revolution hat es begonnen«, schrieb er hier, »daß eine Art rein intellektuelle Neugierigkeit, ein Bedürfnis, zu wissen, was man jenseits der Grenzen denke und schreibe, sich einiger emsiger Geister zu bemächtigen begann, obzwar diese in ihren Bestrebungen einstweilen isoliert waren und sich sowohl von der modischen als auch der akademischen Literatur völlig abseits hielten.«[14] Philarète Chasles beschrieb 1874 mit begeisterten Worten, was die Revolution an internationaler literarischer Regsamkeit in Bewegung brachte, zum Teil als Vollenderin der geistigen Bewegungen der Aufklärungsperiode, zum Teil als Vorbereiterin einer späteren Aufbauperiode, die wir heute die des klassischen Kapitalismus nennen. Insofern als die gesamte bürgerliche Neuordnung der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts ihre Wurzeln in den Boden der bürgerlichen Revolution hinabließ, hatten sowohl Sainte-Beuve wie auch Chasles recht. Selbst Goethe deutete nicht nur auf die napoleonischen Kriege, sondern auf die ganzen bewegten vorhergehenden Jahrzehnte, als er 1830 in der Einleitung zu Thomas Carlyles Schiller-Buch die bereits zitierten Behauptungen tat: »Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremdes gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden.«

Wohl müssen wir aber wiederholt betonen, daß der Prozeß ein doppelgerichteter war. Einesteils widmete sich die romantische Literatur der Darstellung oder Mythisierung der nationalen Vergangenheit, die romantische Wissenschaft der Erhellung und Aufdeckung der Urgeschichte des Volkes, des Ursprungs der Nationalsprache, urgierte die Auftreibung und Herausgabe der Dokumente vergangener Zeiten; es entstand der Begriff und die Geschichte der Nationalliteratur; nicht unbedeutendere als die Gebrüder Grimm, Bopp, Gervinus brachten große und bis heute gültige Leistungen zu Tage. Selbst die frühen Vorläufer der französischen Komparatisten — Villemain oder Ampère —

richteten ihre Aufmerksamkeit auf die Anfänge der nationalen Vergangenheit ihres Volkes. Villemain wählte zum Gegenstand seines 1828 begonnenen *Cours de littérature française* das Mittelalter und Ampère in seiner 1839 zuerst erschienenen großen *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle* begann seine kulturhistorischen Erörterungen bei den iberischen und keltischen Bewohnern des späteren französischen Gebietes, wohl wissend, daß diese mit der französischen Literatur wenig zu tun haben. Andererseits verstärkte sich zur selben Zeit die Tendenz, die nationale Abgeschlossenheit zu meiden und eine universale Sicht der Vergangenheit wie der Gegenwart der Nationen in ihren Beziehungen zu erstreben. Ob dies aber eine Rückkehr zum 18. Jahrhundert war, ist höchst fraglich. Die Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts faßte den Literaturprozeß als eine Einheit auf. Jean François de Laharpe in seinem *Lycé ou Cours de la littérature ancienne et moderne*, einem Werk, das aus seinen vorrevolutionären Vorlesungen entsprang, begann mit der Analyse der Poetik des Aristoteles, stellte die Gattungen der Literaturen des Altertums dar, und ging dann, als auf eine logische Fortsetzung, auf die Darstellung der Literatur des Jahrhunderts Ludwigs XIV über. Ludwig Wachler dagegen, dessen *Handbuch der Literaturgeschichte* seit 1804 in mehreren Ausgaben verbreitet war, stellte mit deutscher Gründlichkeit die Literaturen vieler Völker und die Geschichte ihrer Gelehrsamkeit parallel dar, kannte bereits den Begriff der Nationalliteratur, von der er in einer Schulausgabe seines Werkes sagte: ». . . das Eigentümliche, welches sie (nämlich: die Völker) voneinander unterscheidet, durch Bewußtwerden selbständiger Kraft und in Folge desselben durch festere innere und äußere Lebensverhältnisse bedingt, drückt sich am anschaulichsten in Nationalliteratur aus.«[15] Wenn Goethe Wachlers Buch in seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum* so günstig besprach und sich beim Lesen als »Assessor« »zu dieser allgemeinen Weltberatung« berufen fühlte, so muß er die Realität der Nationalliteraturen nicht verleugnet oder vernichtet haben wollen, sondern gerade in ihrer »Weltberatung« die Vorbedingung einer allgemeinen Weltliteratur gesehen haben. Demzufolge konnte seine Weltliteratur nicht ein »Rückgriff« auf einen alten Begriff sein, wie sie manchmal aufgefaßt wird und wurde,[16] sondern folgte aus der Erkenntnis der tatsächlichen Lage der Zeit und entsprach der Forderung der Zukunft. Daraus erhellt, warum er Eckermann am 2. April 1829 über Cousin, Villemain und Guizot sagte, daß diese die »vollkommene Kenntnis des Vergangenen mit dem Geist des 19. Jahrhunderts« verbinden, »welches dann freilich Wunder tut«.

Goethes Idee der Weltliteratur war kein hohles Hirngespinst, kein Rückgriff, sie war auf die Realität gegründet. Sie ließ ihre Wurzeln, wie das ganze Zeitalter in der sie entstand, in die bürgerliche Revolution und bildete ein dialektisches Widerspiel gegenüber alter und neuer nationaler Eingeschlossenheit. Ein dialektisches, da sie das Nationale nicht ausschloß, sondern sich gerade auf dessen Vorhandensein gründete. Wolfgang Menzels bekannte An-

griffe auf das literarische Weltbürgertum des alten Goethe waren unbegründet und überflüssig. Goethe arbeitete durch seine Idee mit der europäischen Romantik zusammen, und daß die deutsche Romantik ihn und seine Geistesart verleugnete, war nur ein kurzer, unzeitgemäßer Übergang. Vielleicht wandte er sich in seinem Alter darum so sehr dem Auslande zu, weil er sich daheim so allein fühlte. Wir wissen, daß sich die Anhänger des »jungen Deutschland« seiner Ideen zum Teil wieder annahmen. Das ist verständlich. Die Mitglieder dieser Generation richteten ihren Blick von der Vergangenheit wieder auf die Gegenwart und wurden gemeinsamer europäischer Geistesrichtungen Zeugen. Sie eigneten sich auch die Idee der Weltliteratur an und sahen im weltliterarischen Verkehr, wie Karl Gutzkow sich ausdrückte, »die Garantie der Nationalität«. Denn die Nationen sind es, die den weltliteratischen Dialog führen, durch ihre für die Übersetzung würdigen Werke, durch »alle Entdeckungen, wodurch die Wissenschaften bereichert wurden, alle Phänomene, die ein neues Gesetz in der Kunst zu erfinden und die Regeln der alten Aesthetik zu zerstören scheinen«. Dies sind Gutzkows Worte.[17] Gut hingehört, sind ihre politischen Untertöne vernehmbar. Diese verstärkten sich bei Herwegh, der die Weltliteratur geradewegs mit dem gemeinsamen politischen Glauben der Völker in Zusammenhang stellte. »Eine starke Kette solcher Gleichgesinnten«, schrieb er, »zieht sich vom Tajo bis zum Don; sie kennen sich, wenn sie auch einander nicht verstehen. An die Seite der gegenseitigen Abschließung ist ein Wechselverkehr der Nationen getreten . . . Mit der Politik lernt man nur den Kopf, mit der Literatur das Herz einer Nation kennen. Zu dem politischen Wechselverkehr hat sich denn auch der literarische gesellt; nicht nur die Politiker, sondern auch die Poeten geben einander Rede und Antwort in aller Welt.«[18] So schrieb Herwegh um 1840 *Über Schriftstellerassoziationen* und in der *Revue des deux Mondes* sprach sich zur selben Zeit Sainte-Beuve über die berufsmäßige Literatur *(De la littérature industrielle)*, in noch konkreterem Sinne über die Vereinigung der Literatoren aus. Weltliteratur als lebendiger persönlicher Kontakt der Literaturleute wies auch organisatorische Formen auf, internationalen und nationalen Charakters. Herwegh entdeckte die politische Seite der Weltliteratur, die Goethes Aufmerksamkeit natürlich auch nicht entging, doch die Realitätsbezogenheit des Goethischen Begriffes wurde endgültig von Marx und Engels bewiesen, die im *Manifest der kommunistischen Partei* die Basis des weltliterarischen Überbaus klarlegten. Indem Marx und Engels die Entnationalisierung der Großindustrie und zugleich die neuen Bedürfnisse schilderten, die zu ihrer Befriedigung die Produkte verschiedenster Länder in Anspruch nahmen, wurde ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander festgestellt. »Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.«[19] Goethes Begriff des Verkehrs und Han-

delsverkehrs wurde in dieser Definition beibehalten: die Weltliteratur als eine Folge der materiellen Kommunikation der modernen Welt.

Ohne zu ahnen, daß sie dem Gesetze der Zeit gehorchten, waren mit dem Interesse für fremde Literaturen die Ahnen einer Richtung der Literaturforschung erfüllt, die später unter dem Namen *littérature comparée*, vergleichende Literaturgeschichte bekannt wurde. Und diese Anfänge waren nicht schuldig daran, wenn manche Nachfolger auf kosmopolitische Weise die nationale Grundlage der Literatur überhaupt verlassen und verleugnen wollten und wollen, ohne die eine vergleichende Literaturbetrachtung prinzipiell unmöglich wäre.

III

Weit verzweigt und den verschiedensten Wandlungen unterworfen war die Geschichte dieser Disziplin oder aber mehr Betrachtungsweise der Literatur, die zu ihren großen deutschen Meistern im vorigen Jahrhundert nicht unbedeutendere Gelehrte als Hermann Hettner zählen konnte, dessen monumentale Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts vielleicht zum Teil auch als eine Antwort auf Abel François Villemains ebenfalls hervorragendes Werk *Tableau de la littérature au XVIIIe siècle* war, aus dem aber die Darstellung der gesamten großen deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts fehlte. Durch das Berliner Organ der Komparatistik, die seit 1887 bestehende *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur* von Max Koch und Ludwig Geiger, riß dann an der Jahrhundertwende die deutsche Forschung eine führende Stellung in der Weiterentwicklung der Disziplin an sich. Doch sie vergaß dabei auch das Goethische Erbe der Weltliteratur nicht, und brachte sie mit der vergleichenden Betrachtungsweise der Literatur in engen Zusammenhang. Man datiert die Zeitschrift vom Jahre 1887, doch eine einzige Nummer erschien bereits ein Jahr früher, 1886. Sie war noch allein von Max Koch redigiert, ohne »Renaissance-Literatur« im Titel und erschien bei einem anderen Verlag, als welcher dann später die bekannten Jahrgänge herausgab. An der Spitze dieser Nummer befindet sich eine von Max Koch verfaßte Ankündigung, in der wortwörtlich das benannte Prinzip dargelegt ist: »Die von den Deutschen ausgebildete *Übersetzungskunst* älterer wie neuester Zeit soll besonders eingehende Würdigung erfahren. Ist doch durch die Meistertaten unserer großen Übersetzer in Goethe die Idee einer Weltliteratur in deutscher Sprache angeregt worden: die Betrachtung der Weltliteratur ist aber eben vergleichende Literaturgeschichte.«

Wir wollen zumal nicht untersuchen, woher eine solche Deutung des Goethischen Begriffes »Weltliteratur in deutscher Sprache« kommt. Sie findet einigermaßen Begründung in Goethes mehrmaliger Äußerung über die Weltaufgabe der deutschen Dichter, durch Übersetzungen zwischen Völkern

zu vermitteln, und im Vergleich der deutschen Sprache mit einem Markte, wo die verschiedensten Völker ihre kulturellen Waren austauschen können.[20] Kochs Vorstellung von der Weltliteratur scheint demnach nationalistisch eingeengt zu sein, *die Anregung Goethes zur vergleichenden Betrachtung der Literaturen ist aber auch bei ihm nicht verkennbar.*

Kochs Zeitschrift, die eine neue Periode in der Geschichte der Disziplin eingeleitet hat, hätte sich auf einen Vorläufer berufen können, was zu tun aber der Herausgeber versäumte. Die erste Zeitschrift der vergleichenden Literaturgeschichte erschien nämlich zehn Jahre früher als die Max Kochs, auf keiner so hohen wissenschaftlichen Ebene, doch in mancher Hinsicht, vor allem was die vermittlerischen und weltliterarischen Zielsetzungen anbelangt, der Max Kochs überlegen. In der vielsprachigen Atmosphäre der österreichisch-ungarischen Monarchie gab Hugo Meltzl de Lomnitz sein zuerst ungarisch betiteltes Blatt *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok* seit 1877 heraus, das vom dritten Jahrgang an den lateinischen Haupttitel *Acta Comparationis Litterarum Universarum* führte, und in der Hauptstadt Siebenbürgens, Klausenburg-Cluj-Kolozsvár bis 1888 erschien.[21] Die letzten zwei Jahre seines Erscheinens fallen also mit den ersten beiden der *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur* zusammen. Der Herausgeber, Hugo Meltzl stammte aus einer Familie aus der Zips, wo Slowaken, Deutsche und Ungarn zusammen lebten, er selbst war in Siebenbürgen unter den dortigen Sachsen geboren, deren Sprache er als Muttersprache ebenso beherrschte wie die anderen Sprachen der Provinz, die ungarische, die rumänische, und außerdem viele aus Europas Westen und Norden. Zwischen Sprachen und Völkern stehend genoß er eine gründliche Bildung auf deutschen Universitäten und erlangte in ganz jungen Jahren den Lehrstuhl für Germanistik der Klausenburger Universität. Seine Zeitschrift war polyglott wie er selber, neben dem lateinischen Haupttitel stand das Wort »vergleichende Literatur« noch in elf Sprachen auf dem Titelblatt, und die Artikel, Textproben, Übersetzungen, Ergebnisse folkloristischer Sammelarbeit wurden im Journal in mindestens zehn bis fünfzehn Sprachen gebracht. Meltzl war Goethes Idee der Weltliteratur ergeben, und die vergleichende Literaturarbeit und Literaturbetrachtung faßte er auf als Mittel zum Zweck: nämlich zur Beförderung der Weltliteratur. Seinem kleinen, in wenigen Exemplaren erscheinenden, doch unter nicht unbedeutenden Gelehrten in aller Welt verbreiteten Blatte stellte er Aufgaben, die er in Anlehnung an Goethe als die Grundprinzipien einer neuen Disziplin auffaßte. Das erste unter diesen war die Pflege der Übersetzungskunst, die zwischen Völkern, Nationen, Nationalliteraturen vermitteln sollte, das zweite, das das Vorige zu ergänzen berufen war, nannte er Polyglottismus, Vielsprachigkeit, und, um diesem Prinzip zu entsprechen, entzog er die Spalten seines Blattes keiner Sprache, stellte neben den Originaltext eines Gedichts Übertragungen in mehrere Sprachen, ein Gedicht Petőfis brachte er zum Beispiel in mehr als zwanzig

Sprachen nacheinander. »Unsere vergleichende Literatur« so äußerte sich Meltzl in einem deutsch verfaßten Programmartikel im ersten Jahrgang des Blattes (15. Mai 1877), » . . . ist gleichwohl durchaus keine fertige Wissenschaft, ja sie ist noch sehr, sehr weit davon entfernt, eine solche zu sein. Einem Organ dieser erst langsam entstehenden Zukunftwissenschaft wird daher nicht sowohl die Aufgabe zufallen, das Vorhandene . . . Material bereits endgiltig zu vergleichen, als vielmehr dasselbe von allen Seiten zu ergänzen . . . Daher muß ein Organ wie das unsrige zugleich ein Organ für *Übersetzungskunst* und Goethesche *Weltliteratur* sein . . .« Und wie Goethe durch die Idee der Weltliteratur die Eigenart der Literaturen der Völker nicht unterdrücken wollte, diente das Prinzip des Polyglottismus bei Meltzl zur Betonung der Gleichberechtigung der Nationen, indem in seiner Konzeption der »vergleichenden Literatur« jedem Volk gleiche Wichtigkeit und Bedeutung zufiel. »Mit kosmopolitistelnden Nebeltheorien«, schrieb er auf Angriffe von nationalistischer Seite reagierend 1878 (Jg. III, Sp. 453—454), »haben die Ideale vergleichender Litteratur gar nichts gemein . . . Ist es doch gerade das *Rein-Nationale jeder Nation*, das sie liebevoll kultivieren möchte . . .« Als Wahlspruch setzte er hinzu: »Heilig und unantastbar sei die Nationalität als Volksindividualität! . . . Denn jede Menschenrace, und wäre sie politisch noch so unbedeutend, ist und bleibt von vergleichend-litterar. Standpunkt immerhin so *wichtig als die größte Nation.*« Seinem Anreger zu huldigen bereitete Meltzl 1882, zur fünfzigsten Wiederkehr des Jahrestages des Todes von Goethe eine Festnummer vor (Bd. XI, 15. März), und veröffentlichte darin neun Thesen zur Weltliteratur. In der ersten zog er gegen Gervinus und Koberstein ins Feld, die diesen Begriff nationalisiert haben (vgl. Max Kochs erwähnte Auffassung); in der zweiten und der dritten stellte er die Beweggründe fest, die Goethe vornehmlich zur Herausbildung des Begriffes angeregt haben mochten; in den darauffolgenden drei Thesen berief er sich auf Goethes biographische Tatsachen, die mit dem Begriff der Weltliteratur im Zusammenhang standen; in der siebenten verknüpfte er die Idee des Volksliedes (Weltpoesie) mit der Weltliteratur; in der achten wollte er das Ewiggleiche der Völker in der Poesie gefunden haben; endlich in der neunten brachte er seine eigene Disziplin auf den gleichen Nenner mit der Idee der Weltliteratur: »Demgemäß ist ohne Zweifel die allererst in diesem kritisch-ästhetischen Sinne wahrhaft humane und wahrhaft Goethesche Weltliteratur«, so lautete die letzte These, »nichts anderes, als *vergleichende Literaturkunde.*«

Es sei diesmal nur erwähnt, daß Meltzl zwei Jahre später noch auch die Gründung einer *Societas Comparationis Litterarum Universarum*, d.h. einer *Gesellschaft für Vergleichende Literatur* ankündigte, »Gegründet zur Semisaecularfeier des Todes Goethes, als des Erblassers der Weltliteratur« und gleich auch Statuten für diese nicht zustandegekommene Vereinigung entwarf. Seine Bemühungen scheiterten an der ungenügenden finanziellen Basis und mangeln-

den Organisationsmöglichkeit. Auch das Journal hörte auf, bald nachher, als Max Kochs großes Unternehmen zu wirken begann. Seine Existenz war doch nicht unnütz. Einige klare Gedanken aus den manchmal wirren und dilettantischen Schriften Hugo Meltzls gingen in die weitere Entwicklung der Disziplin über, nicht zuletzt gerade durch Max Kochs Vermittlung, der von Meltzls Namen und Zeitschrift, unseres bisherigen Wissens, keine Erwähnung getan hat, obzwar er wohl davon gewußt haben mußte. War doch gleich in der Ankündigung der *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* der Name u.a. Josef Kürschners, des berühmten Herausgebers der Reihe *Deutsche Nationalliteratur* aufgezählt unter den Namen derer, die zur Mitarbeit aufgefordert worden sind: Kürschners Name stand aber seit Jahren auf dem Titelblatt der Zeitschrift Meltzls in der Liste der Mitglieder der Redaktion. Warum hätte Kürschner den Herausgeber der neuen Zeitschrift auf diese Tatsache und auf das Klausenburger Journal nich aufmerksam gamacht?

Meltzl registrierte natürlich Kochs Unternehmen und berief sich auch auf seine eigenen Verdienste. Nach dem Erscheinen der Berliner Zeitschrift veröffentlichte er einen *Rückblick auf das erste Decennium der Acta Comparationis*, in dem er die Ergebnisse und Auswirkungen des Blattes zu summieren versuchte und auf Grundsätze, die darin betont wurden, nachdrücklich hinwies. »Soviel aber müssen die Acta«, heißt es in dem *Rückblick*, »lediglich zur Beruhigung etwa noch immer skeptischer Freunde, — und zwar sicherlich ganz unbeschadet schuldiger Bescheidenheit — schon jetzt ganz entschieden aussprechen, daß gewisse der von ihr zum erstenmal aufgestellten Lehrsätze ihr Bürgerrecht, selbst auf dem vasten Gebiet deutscher Literatur, nicht nur bereits erworben haben, sondern daß solche daselbst geradezu Gemeinplätze geworden sind, u.a.: die Identifizierung der Goetheschen Idee der Weltliteratur mit der vergleichenden Literaturforschung, wovon vor dem Auftreten der Acta Comp. keine Spur in Europa vorhanden war.« (Bd. XI, 1887. Sp. 3125—6.) Meltzl berief sich im weiteren noch auf die angeblich von ihm herrührende erste Betonung und Deutung des Goethischen Begriffes der »inneren Form«, sowie überhaupt auf die Verbreitung seiner neun Thesen über die Idee der Weltliteratur in der gelehrten Welt. — Was an Ideen tatsächlich von ihm herrührt, was von ihm oder durch ihn verbreitet wurde, stellt nicht die Hauptsache dar. Seine große Leistung für die vergleichende Literaturforschung bestand in der Gründung und elfjährigen Erhaltung eines, des ersten, vielsprachigen Fachblattes der Disziplin, das durch Meltzls humane Anschauungen und durch seine internationale Mitarbeitergarde nicht nur der Verbreitung der Idee der Weltliteratur und der damit gleichgesetzten vergleichenden Literaturbetrachtung diente, sondern auch einer freundlichen Zusammenarbeit der Wissenschaftler verschiedener Länder und Nationen. Die Anregung Goethes war bei Meltzl in voller Geltung da, und wurde zum Teil durch ihn zu Max Koch weitergeleitet, der als einer der markantesten Vertreter der vergleichenden

Betrachtungsweise in der internationalen Geschichte der Literaturforschung, dieser Anregung weitere Schwungkraft verlieh.

Es bleibt noch übrig, nachzudenken, was Goethes Anregung in dieser Hinsicht für uns heute zu geben hat? Einiges könnte davon folgendermaßen formuliert werden:

Die vorrevolutionäre Literaturwissenschaft faßte den literarischen Prozeß als eine undifferenzierte Einheit auf, die Revolution und die darauffolgenden Jahrzehnte erweckten die Völker zum nationalen Selbstbewußtsein und ließen die nationale Betrachtung der Literaturgeschichte zur Geltung kommen. Das war eine Vorbedingung sowohl für die Entstehung der Idee der Weltliteratur wie auch der vergleichenden Betrachtungsweise der Literaturen. Weder die eine, noch die andere kann daher der nationalen Grundlage entbehren. Nationale Unterscheidung ermöglicht die reale Erkenntnis der internationalen literarischen Phänomene, ihre Zusammenfassung und die Feststellung allgemeiner Gesetzlichkeiten. Hat doch Goethe am 12. Oktober an Boisserée geschrieben: »Hierbei läßt sich ferner die Bemerkung machen, daß dasjenige, was ich Weltliteratur nenne, dadurch vorzüglich entstehen wird, wenn die Differenzen, die innerhalb einer Nation obwalten, durch Ansicht und Urteil der übrigen ausgeglichen werden.«

Die vergleichende Betrachtungsweise der Literaturen besteht nicht in der bloßen Nebeneinanderstellung der literarischen Phänomene verschiedener nationaler Herkunft, sondern in der Untersuchung ihrer geschichtlichen, typologischen und gegenwärtigen lebendigen Beziehungen, die sowohl zur Erkenntnis ihrer Gesamtheit als auch ihrer nationalen Grundlagen beitragen, ja vor allem die richtige Beurteilung dieser letzteren erst ermöglichen. Aus dem Entwurf Goethes zur Einleitung von Carlyles Schiller-Buch ist vom 5. April 1830 uns überliefert: »Aber nicht allein was solche Männer über uns äußern, muß uns von der größten Wichtigkeit sein, sondern auch ihre übrigen Verhältnisse haben wir zu beachten, wie sie gegen andere Nationen, gegen Franzosen und Italiener, stehen. Denn daraus nur kann endlich die allgemeine Weltliteratur entspringen, daß die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennen lernen und so wird es nicht fehlen, daß jede in der andern etwas Annehmliches und etwas Widerwärtiges, etwas Nachahmenswertes und etwas zu Meidendes antreffen wird.«

Im Bewußtsein der nationalen Unterschiede und Verschiedenheiten, doch ebensowohl der Verbundenheit durch geschichtliche reale Beziehungen und gesellschaftlich bedingte, dadurch menschlich fundierte Parallelen, stellt Goethe die Aufgabe der gemeinschaftlichen Arbeit der Wissenschaftler, Literaturforscher und Gelehrten auf der ganzen Welt vor uns. 1828 hieß es für die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin: »Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dies nicht, daß die verschiedenen Nationen voneinander und ihren Erzeugnissen

Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger. Nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennen lernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden, gesellschaftlich zu wirken.« Ein guter Vorsatz, der an Gültigkeit nicht verlieren wird.

ANMERKUNGEN

[1] Zur Weltliteratur und *littérature comparée* im allgemeinen vor allem F. Strich: *Goethe und die Weltliteratur*. Bern, 1957[2]. Nach F. Strichs Zusammenstellung zitierte ich die Stellen, wo Goethe die Weltliteratur erwähnt. Bei Strich auch weitere Literatur. — *Comparative Literature. Method and Perspective*. Hrsg. Newton P. Stallknecht und Horst Frenz. Carbondale, 1961. — Pichois, Cl. und Rousseau, A. M., *La littérature comparée*. Paris, 1967. — *Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы*. Ред И. И. Анисимов, И. Т. Неуспокоева, И. А. Термерян. Москва, 1967. — Неуспокоева И. А., *Сравнительные аспекты изучения в „истории всемирнойл итературы"*. Москва, 1967. — Krauss, W., *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*. Reinbeck bei Hamburg, 1968. — Brandt Corstius, J., *Introduction to the Comparative Study of Literature*. New York, 1968. (Leider war mir Brandt Corstius' Werk, *De Muze in het Morgenlicht* — Zeist, 1957. —, in welchem der Autor den Begriff der Weltliteratur behandelt, trotz aller Bemühungen nicht zugänglich.)

[2] Mme de Staël: *De l'Allemagne*. 1913. II. Teil, VII. Kapitel: Goethe.

[3] Villemain, A. F., *Cours de littérature française*. Bd. I. Paris, 1855. Im Vorwort aus dem Jahre 1840.

[4] Carlyle, Th., *Critical and Miscellaneous Essays*. Bd. I. London, 1899. 476.

[5] de Sismondi, S., *De la littérature du midi de l'Europe*. Bd. I. Bruxelles, 1837. S. 5.

[6] Chasles, Ph., *La psychologie sociale des nouveaux peuples*. Paris, 1874. S. 83.

[7] Strich a. a. O. S. 21.

[8] Weimarer Ausgabe, Werke, Bd. 41/II. S. 305.

[9] Ebenda Bd. 41/I. S. 247.

[10] Ebenda Bd. 41/II. S. 361—362.

[11] Zitiert bei Pichois—Rousseau (siehe Anm. 1) S. 16.

[12] Baldensperger, F., *Littérature comparée. Le mot et la chose*. RLC I (1921) S. 13.

[13] de Sainte Beuve, C. A., *Portraits contemporains*. Bd. III. Paris, 1889. S. 361.

[14] *Nouveaux lundis*. Bd. XIII. Paris, 1895. S. 185.

[15] Wachler, L., *Lehrbuch der Literaturgeschichte*. Leipzig, 1827. — Besprechung: Weimarer Ausgabe, Werke, Bd. 41/II. 158.

[16] Vgl. z. B. Shipley, J. I., *Dictionary of World Literature*. New York, 1953[2]. S. 73.

[17] Gutzkow, K., *Über Goethe im Wendepunkt zweier Jahrhunderte*. Werke, zehnter Teil. Bongs Goldene Klassiker-Bibl. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart, o. J. S. 86.

[18] Herwegh, G., *Über Schriftstellerassoziationen*. Werke, zweiter Teil. Bongs Goldene Klassiker-Bibl. Berlin—Leipzig—Wien—Stuttgart o. J. S. 188.

[19] Marx—Engels: *Manifest der kommunistischen Partei*. Berlin, 1949. S. 11.

[20] U. a. in der Besprechung von Cariyles *German Romance* in *Kunst und Altertum*; vgl. Strich a. a. O. S. 42.

[21] zu Meltzl vgl. Ijac, Ch., *Une ancienne revue de Littérature Comparée*. RLC Bd. XIV. (1934) S. 733—745. — Árpád Berczik: *Les débuts hongrois de l'histoire littéraire comparée. Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Bd. II (1959) S. 215—249. — Vajda, Gy. M., *Acta Comparationis Litterarum Universarum. Yearbook of Comparative and General Literature*, Bd. 14 (1965) S. 37—45.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus, 10 (3—4), pp. 239—253 (1968)

Einige Bemerkungen zu den deutsch-österreichisch-südslawischen Literatur- und Kulturbeziehungen im Vormärz*

Von

JOSEF MATL

(Graz)

Ich maße mir nicht an, die ganze vielfältige Problematik der deutsch-österreichisch-südslawischen Literatur- und Kulturbeziehungen im Vormärz hier ausschöpfen zu wollen, sondern ich möchte vor allem die historisch-genetischen Voraussetzungen des literarisch-geistigen Konsens, der literarisch-geistigen Atmosphäre dieser Beziehungen und Auswirkungen vom grundsätzlichen Geistesgeschichtlichen und Literarischsoziologischen her zu skizzieren versuchen, wobei es sich ergeben wird, daß wir nicht den politisch-historischen Zeitabschnitt des Vormärz sozusagen heraussezieren dürfen, sondern daß wir die barocken und josefinischen Vorstufen ebenso mit in die Betrachtung ziehen müssen, wie die Nachstufen nach 1848, um so mehr, als gerade die im Rahmen dieser Tagung interessierende literarische Lenau-Ausstrahlung (durch Übersetzungen und so weiter) eigentlich erst nach dem Vormärz stärker und breiter wirksam wird.

Ich gehe aus von den wichtigen Erkenntnissen der Budapester internationalen Konferenz für vergleichende Literaturgeschichte 26.—29. Oktober 1962, niedergelegt in den Acta Litteraria V, insbesondere von den Feststellungen in dem Referat des ungarischen Forschers Tibor Klaniczay sowie in den weiteren Ergänzungen durch László Gáldi, György Vajda, Andor Tarnai, László Sziklay und durch Julius Colansky, daß wir es hier im *ostmittel- und südosteuropäischen Donau—Save—Karpatenraum mit spezifischen Problemen gemeinsamer charakteristischer Erscheinungen einer Litteratura danubiana* zu tun haben:[1] daß also — wenn ich die dortigen Feststellungen weiterführe — 1) *das Moment der symbiotischen Nachbarschaftslage von Madjaren, Slawen, Deutschen, Rumänen im Donau—Save—Karpatenraum,* verbunden mit der Tatsache gemeinsamer konstitutiver politisch-geschichtlicher und kulturgeschichtlicher Erlebnis- und Entwicklungsstufen (Türkenabwehr, theresianisch-josefinisch kulturelle und soziale Reformen, Metternichscher Absolutismus, eine spezifische dualistische

* Ich veröffentliche hier im wesentlichen unverändert, nur mit Quellen- und Literaturangaben ergänzt, den Vortrag, den ich bei der Jahrestagung der Internationalen Lenau-Gesellschaft am 6. Juli 1967 in Neustift (Burgenland) gehalten habe.

und antagonistische Konstellation von Nationalbewußtsein und Staatsbewußtsein); 2) *das Moment der lateinisch-deutsch-ungarisch-slawischen Mehrsprachigkeit*[2] 3) *die Tatsache spezifisch gemeinsamer kultureller Strahlungszentren* (Wien, Buda-Pest, Preßburg, Graz);[3] schließlich 4) die *Funktion der deutschen Sprache nicht nur als gesellschaftlicher, sondern auch als kultureller Vermittlungssprache* (polnische Werke gelangten durch deutsche Vermittlung ins Ungarische, französische Bildungsromane wie *Télémache* und *Bélisaire* über deutsch-österreichische Übersetzungen zu den Serben, genau wie die russischen großen Klassiker zum guten Teil über deutsche Übersetzungen von den Tschechen, Slowenen aufgenommen wurden; Byron, Shakespeare auch über deutsche Übersetzungen ins Serbische und so weiter,[4] deutschsprachige Theateraufführungen auf serbischer Seite in Neusatz im 19. Jahrhundert, zum Beispiel *Das Mädchen aus Marienburg*, ebenso wie auf kroatischer und slowenischer Seite in Agram und Laibach);[4a] daß also *diese Momente und Fakten die Voraussetzungen bilden* auch für die uns hier interessierende »*radiation, pénétration* und *résistance*«, für *die Verbreitung, Aufnahme und nationale Verarbeitung literarischer Einzelwerke, Geschmacksrichtungen und Stile;* für die Ausbildung gemeinsamer Geschmacksträgertypen — um die Worte des anglistischen Literarsoziologen Schücking zu gebrauchen —, die gegeben sind durch Schullektüre, literarische Zeitschriften, Theater, literarische Zirkel und so weiter.

Von diesen Voraussetzungen wollen wir ausgehen. Wenn wir nun nach den formenden Elementen beziehungsweise Schichten fragen, die diese spezifische kulturhistorische Atmosphäre, die auch literarisch-künstlerisch die Weschselseitigkeiten, Kontakte und Gemeinsamkeiten, gewisse gemeinsame Züge eines gemeinsamen Lebensstils prägten, Züge, die auch noch im Vormärz aktuell waren, so können wir meines Erachtens folgende konstitutive Schichten feststellen.

1. Die barocke Traditionsschicht

In den adeligen und bürgerlichen Oberschichten, die erst im Barockzeitalter als Kulturträger im eigentlichen Sinne heranwuchsen (zum Beispiel Drašković, Pejačević, Rattkay, Frankopan, Batyany, Eszterhazy), gegeben durch die Bildungszirkulation der Kollegien, vor allem der Jesuitenkollegien, durch das barocke Jesuitentheater, und durch die kaiserlichen beziehungsweise königlichen und provinziellen Adelshöfe (nehmen Sie die der Zrinji und Frankopane), schließlich durch den barocken und Rokoko-Lebensstil.[5] So wurde vom Donauraum her nicht nur das slowenische Siedlungsgebiet barock geprägt. Noch in unserem Jahrhundert spricht der große slowenische Dichter Ivan Cankar von den spezifisch barocken Zügen des slowenischen Kulturlandes;[6] auch die kroatisch-slawonischen Adelshöfe und Städte (die Palais der Familien Oršić-Rauch, Patačić, Drašković), die Militärgrenze, auch die Bür-

gerhäuser und Klöster in der Vojvodina und in der syrmischen Fruška Gora (Krušedol und Sišatovac, serbischer Barockmaler Kračun und so weiter zeugen von diesen).[7] Wenn auch der Schwerpunkt dieser Barockisierung in der Architektur liegt, wenn auch die literarischen Manifestationen bei den nördlichen Südslawen nicht von besonderer Bedeutung sind — wenigstens gegenüber der ungarischen, dalmatinischen und polnischen barocken Literatur — so bietet doch die von Corović und Ostojić herausgegebene Serbische bürgerliche Lyrik (*Srpska gradjanska lirika*) ebenso die kajkavischen *Pjesmarice* und *Kalendari* ein außerordentlich interessantes kulturgeschichtliches Dokument dieser barocken kulturellen Umprägung und Anreicherung und sozialen Differenzierung.[8] Die vorbildliche Auswirkung der österreichischen Barockdichter, darunter auch des Abraham a Sancta Clara, auf die kroatische Literatur, hat die kroatische Forschung festgestellt. Die Barockisierung erfaßte aber nicht nur die Hochkultur, sondern auch die kulturell-künstlerischen Äußerungsformen der Volkskultur der breiten Volksschichten in Stickerei und Kleidung (man überzeuge sich davon nur im Zagreber Etnografski muzej), auch das volkstümliche Spiel und die Volksballaden und Volkslegenden, wie uns die neuen komparativen Forschungen des Volkskundlers Leopold Kretzenbacher erwiesen haben.[9]

2. Josefinismus

Die nächste, die ganze Weiterentwicklung sozial- und kulturhistorisch mitprägende Schicht des Josefinismus hat einen ganz anderen Charakter insofern, als jetzt der Schwerpunkt der Auswirkung auf dem Bildungssektor und der neuen Wertgebung der Bildung, in der Mobilisierung der sozialen Aufstiegsmöglichkeiten im Wege der neugeschaffenen Bildungsinstitutionen liegt, in den Veränderungen der Sozialstruktur sowie in der Schaffung einer neuen Atmosphäre des Zusammenlebens und gleichberechtigten Zusammenwirkens der Angehörigen der katholischen, orthodoxen und protestantischen Konfession durch das Toleranzedikt Josef II. Die persönlichen Bemühungen der Kaiserin Maria Theresia und des Kaisers Josef des II. um die Hebung der allgemeinen Volksbildung schufen auch bei den nichtdeutschen Staatsbürgern des Reiches, so auch bei den Slowenen, Kroaten, Serben und Rumänen, die ersten Fundamente der allgemeinen Grundschulen und der mittleren Schulen. Die Auswirkungen dieser großen kulturellen Aufbauarbeit beschränkten sich aber nicht nur auf die österreichischen Südslawen, sondern sie wurden, vor allem durch die Tätigkeit des großen serbischen Schulreformers Dositej Obradović, auch südlich der Donau, in dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts entstandenen selbständigen Serbien fruchtbar.

Es ist dabei festzuhalten, daß diese Schulreformen durchgeführt wurden, obwohl ein Großteil der adeligen Grundherren und der Geistlichkeit kein

Verständnis dafür aufbrachte und passive oder aktive Opposition betrieb. (Man lese nur die diesbezüglichen Schreiben der Kaiserin Maria Theresia nach.) Um so höher ist die Tätigkeit und die Leistung der für den Ausbau des Schulwesens sich einsetzenden Persönlichkeiten zu werten, so zum Beispiel des Blasius Kumerdej, des Grafen Emanuel Torres, des Grafen Edling für Krain, Kärnten, Görz; des Grafen Marko Pejačević, des Bischofs Josip Galjuf, des Nikolaus von Skrlec-Lomnicki und Dr. Antun Mandić für Kroatien und Slawonien; der Generale Marcy d'Argentau, Baron Beck, Baron Scherzer, Baron Kleefeld für die Militärgrenze.[10]

Die pädagogisch-organisatorische Tätigkeit Felbigers ist von historischer Bedeutung für die kulturelle Hebung der Slowenen ebenso wie der Kroaten und Serben. (Die ersten Inspektoren der serbischen Schulen Teodor Janković, Stefan Vujanovski und Abraham Mrazović waren in Wien ausgebildete direkte Schüler Felbigers.) Über die Einzelheiten dieses Aufbaus des Schulwesens in der theresianisch-josefinischen Zeit geben uns die geschichtlichen Darstellungen für das slowenische Gebiet von Apih und Ilešić, für das kroatisch-slawonische Gebiet von Cuvaj, für Dalmatien von Šime Urlić, für das serbische von Kirilović die nötigen Beweise.[11]

Daß sich die in dieser theresianisch-josefinischen Zeit tätigen Pioniere der neuen nationalen Kulturarbeit der positiven Leistungen Maria Theresias und Josef II. für ihren eigenen nationalen Kultur- und Sozialfortschritt voll bewußt waren, beweisen zum Beispiel die Äußerungen der Kroaten, des Likaners Josef Krmpotić (1797 Pjesma voevodam austrianskim), des Franjo Aleksije Sebastijanović (1780 Epicedion gloriosae memoriae), der Slawonier Matija Antun Reljković, Adam Blagojević und Matija Katančić, des kroatischen Historikers Adam Baltazar Krčelić, des Komödiendichters Baltazar Brezovački (deutsche Ode auf Maria Theresia), der Slowenen Blasius Kumerdej, Marko Pohlin und Felix Dev, des Übersetzers josefinischer patriotischer Gedichte und Nachahmers von Michael Denis. Und was die serbischen Urteile betrifft, so bezeichnet der Literarhistoriker Jovan Skerlić, dem man wahrhaftig keine Austrophilie nachsagen kann, Josef II. als den verständigsten und größten Herrscher, den Österreich hatte.[12] Der serbische Landtag bezeichnete Josef II. als den serbischen Mark Aurel und ein serbischer Schriftsteller des 18. Jahrhunderts sagt »Josef der Kaiser war unser Vater (bje naš otac), ein guter Charakter, čudnij tvorac, ein herrlicher schöpferischer Mensch«.

Und Dositej Obradović, der Bahnbrecher der neuen abendländisch-westlichen Kulturorientierung und Kulturorganisation bei den Serben, der sieben Jahre in Wien Französisch und Deutsch gelernt hatte und dann in dem befreiten Serbien als erster »Unterrichtsminister« das neue Schulwesen aufbaute, schrieb einige Tage vor seinem Tode 1811: »Wenn etwas in meinen Plänen gut war, so ist das jenen glücklichen Umständen in jener großen einzigartigen Seele Josef II. zuzuschreiben, der in seiner Zeit viele begeistert hat

und die Geister entzündet hat, ohne den viele Dinge niemandem in den Sinn gekommen wären.« 1783 schrieb Dositej in seiner Autobiographie: »Der Regierung dieses gerechten und weisen Herrschers verdanken wir (die Serben), daß wir in den Kreis der Kulturvölker eingetreten sind . . . Unter seinen Flügeln blühte Wissenschaft, triumphierten und siegten Gerechtigkeit und allgemeine Liebe, Dichtung und Kunst.«[13]

Fassen wir zusammen: Die Bemühungen um den Ausbau und die Institutionalisierung der für alle Volksschichten zugänglichen Volks- und Mittelschulen, getragen von der persönlichen Initiative der Kaiserin Maria Theresia und ihrer engsten Mitarbeiter, schufen also überhaupt erst die Basis für den Prozeß des Aufbaues einer eigenen nationalen slawischen Hochkultur im Donau – Save-Raum, im sogenannten *preporod* (Wiedergeburt), ein Prozeß, der dann gerade in der Vormärz-Zeit zur vollen Entfaltung gelangte — (denken wir nur an den Ausbau einer normierten gemeinsamen nationalen Literatursprache, nationaler Kulturvereine und Zeitschriften, Druckereien, einer nationalen Wissenschaft, einer nationalen schöngeistigen Literatur) —; ein Prozeß, der über die Zeit des Vormärz hinaus in der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (zum Beispiel Aufbau der wissenschaftlichen Zeitschriften, Akademie der Wissenschaften, Universitäten) weitergeht.

Nun kehren wir nach diesem kulturgeschichtlichen Exkurs zurück zur *Literatur im Josefinismus*. Daß der Josefinismus beziehungsweise die josefinische Literatur keinen literarischen Stilbegriff beinhaltet, ist uns allen klar. Stilgeschichtlich sprechen wir von den Kategorien des ausgehenden Barocks und Rokokos, von pseudoklassizistischen Stilformen und der kleinbürgerlich-spießerisch sentimentalen Glückseligkeits- und Tugenddichtung der Anakreontiker, zum Beispiel Gellert, Gleim, Hagedorn; von den sentimentalen Familienstücken eines Kotzebue und Eckartshausen, den auch ins Serbische übersetzten und adaptierten Erziehungsromanen eines Fénélon und Marmontel.

Daß die Wiener Musenalmanache (Gellert, Gleim, Hagedorn) auch für die bescheidenen Anfänge der slowenischen Kunstliteratur (Pisanice 1779, Volkmer, Drobtinice, Staroslovenci) als Leit- und Geschmacksvorbilder dienten, hat die Forschung aufgezeigt.[14] Ebenso hat der serbische Germanist M. Curčin aufgezeigt, daß Kotzebue und Eckartshausen auch noch in der Zeit des Vormärz und weit darüber hinaus die Bühnen in Kroatien, Slawonien, in der Vojvodina beherrschten.[15] Schließlich hat das Wiener Theater sowohl mit seinem Repertoire wie auch mit seinem Stil das Theater der nördlichen Südslawen fast durch das ganze 19. Jahrhundert geformt, da ja auch die neuen französischen Gesellschaftsstücke zum Großteil über Wien kamen.

Daß in der Zeit des Josefinismus Wien das erste Zentrum der neuen serbischen Kulturarbeit bildete — später im Vormärz geht der Schwerpunkt auf Budapest über —, daß in einer eigenen serbischen Druckerei die ersten wichtigen Werke der neuen Literatur, Handbücher, Übersetzungen, päda-

gogisch-naturkundliche Kompilationen und so weiter in Wien gearbeitet wurden und erschienen, das kann man in den Literaturgeschichten von Jovan Skerlić, in den Bibliographien, zuletzt in dem zusammenfassenden Aufsatz des Belgrader Germanisten Zoran Konstantinović nachlesen.[16]

Ich kann mir also Einzelheiten zum Beweise ersparen, möchte aber doch auf die schon von dem Serben Mita Kostić festgestellte Tatsache hinweisen, daß mit der Aufnahme und Applizierung dieser josefinisch-theresianischen Kultur- und Sozialreformen die entscheidende kulturelle Umorientierung der Serben vom Byzantinismus und Orientalismus weg zu den mitteleuropäischen und abendländischen Kulturformen und Zielen erfolgte.[17]

Daß in dieser ersten Assimilationsphase der humanistischen abendländischen Kulturwerte, die hier vom Josefinismus bis zu der romantischen nationalistischen liberalen Omladina der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts dauert, das Eklektische (Mušički, Vidaković, Trlajić, J. Hadzić) überwiegt, ist begreiflich; anderseits ist aber für den Rahmen unserer thematischen Betrachtung eine charakteristische Tatsache von größter Wichtigkeit, daß nämlich auch in der Epoche des Vormärz die literarische Produktion wesentlich im Zeichen pseudoklassizistischer beziehungsweise auch klassizistischer literarischer Leitbilder steht. Nehmen Sie die serbische *Škola objektivne lirike* (Schule der objektiven Lyrik) mit Lukijan Mušički und Jovan Hadžić; nehmen Sie den literarischen Zusammenhang des Dichters Gligorije Trlajić mit Geßner und Marmontel, der Theaterstücke und Romane des Joakim Vujić mit Eckartshausen, Josef Richter, Iffland, Kotzebue, des ersten bedeutenden Komödiographen Jovan Sterija Popović mit H. T. Weise, des plattbürgerlich-moralisierenden Romanschriftstellers Milovan Vidaković mit dem spätgriechischen sophistischen, aber auch mit dem deutschen Ritter-, Abenteuer- und Prüfungsroman, aber auch mit dem Erziehungsroman à la Marmontels Bélisaire.[18]

3. Vormärz

Wir sind mit diesen Feststellungen schon mitten in die Vormärzperiode hineingeraten. Daß der Begriff Vormärz keinen literarischen Stil- oder Epochenbegriff, sondern einen politisch-historischen darstellt, darüber sind wir uns klar. Die bisherigen Ausführungen dürften schon erwiesen haben, daß wesentliche literarische Geschmacksrichtungen und Praktiken des 18. Jahrhunderts hier bei den Südslawen noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also im Vormärz zeitgültig sind, also weiterdauern.

Aber es kommt jetzt doch ein neues, wichtiges, formendes und neue Ziele und künstlerische Ausdrucksformen weisendes Ferment hinein, nämlich die *romantische Richtung*, insbesondere die anregende Auswirkung der Wiener Romantik, dazu der Herder-Kollárschen Volkstums-, Sprach-, Volkslied- und

Geschichtsromantik, mit der neuen Wertung der Pflege der Muttersprache, des Volksliedes und Brauchtums, der nationalen Geschichte, eines neuen slawischen Wir- und Gemeinschaftsbewußtseins.

Was an anregenden und vorbildwirkenden Impulsen von der *Wiener Romantik* und ihren literarischen Zeitschriften, den Vorlesungen und der redaktionellen Tätigkeit von August Wilhelm und Friedrich Schlegel auf den südslawischen »narodni preporod«, den Aufbau einer neuen nationalen Hochkultur fruchtbar ausstrahlte, hat mein verehrter Lehrer Matija Murko im ersten Kapitel seines Buches »Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der böhmischen Romantik (1897) klargelegt und die weitere Forschung über den Slowenen Kopitar und den Serben Vuk Karadzić, den Begründer der modernen serbischen Literatursprache und Volksliedsammler, ergänzt und erweitert. Ich kann mich also mit einem Hinweis und mit der Feststellung begnügen, daß nunmehr neue nationale Kulturträgerschichten, nicht nur geistliche, sondern auch weltliche in Aktion treten und diese in den 30er und 40er Jahren die organisatorischen Grundlagen der neuen Kultur schufen: die gesamtslowenische und serbokroatische Literatursprache, die Zeitungen und Zeitschriften, die *Drobtinice* und *Kranjska Čbelica* 1830 bei den Slowenen; bei den Serben 1825 den *Letopis*, die *Matica Srpska* 1826 in Pest ebenso *Društvo srpske književnosti* 1841—64; die *Matica Ilirska* 1836 in Zagreb, dann die erste kroatische Literatur-Zeitschrift *Kolo* 1842; die erste Zeitung *Narodne Novine* mit der Beilage *Danica* 1834, die Lesevereine »čitaonice« und so weiter bei den Kroaten.

Damit kommen eigene institutionelle, also kollektive Faktoren als literarische Geschmacksträgertypen der literarischen Tradition und Kontinuität zur Geltung und Wirkung.

Daß neben Wien als kulturelles Strahlungszentrum vor allem für die Serben, zum Teile auch für die Kroaten, abgesehen von den Slowaken, auch Buda-Pest große Bedeutung hatte, ist bekannt und abgesehen von den früheren jugoslawischen Forschern in jüngster Zeit von den Budapester Kollegen insbesondere von László Sziklay geklärt und dargelegt worden. Die serbische national-liberale romantische Jugendbewegung Omladina der 60—70er Jahre (Kostić, Zmaj, Jakšić) nimmt von Wien und Budapest ihren Ausgang (auch ihre Zeitschriften *Preodnica, Zora*), ebenso wie der Ausgangspunkt der kroatischen und slowenischen nationalliberalen Bewegung in den Studentenvereinigungen in Wien und Graz liegt.[19]

Neben Wien wäre als Formierungszentrum nationalkultureller Energien und Anregungen in der Zeit des Vormärz für die Slowenen und Kroaten auch *Graz* zu nennen und zwar durch die großzügige wirtschafts- und kulturschöpferische Initiative des steirischen Erzherzogs Johann (Sammlungen Joanneum, wissenschaftliche Lehranstalt Lyzeum und so weiter); denn die hier in Graz studierenden Slowenen, Kroaten, Serben — darunter auch die später führenden

preporoditelji Fran Miklosich, Ljudevit Gaj, Stanko Vraz, Dimitrije Demeter — fanden hier in ihren slawischen Vereinigungen »Societas Slovenica« 1810, »Illyrischer Klub« 1827, »Slawischer Verein« 1838, »Slovenija« 1848 eine volle freie Entfaltungsmöglichkeit, auch publizistisch für ihre nationalen und kulturellen Ideen und Pläne.[20] Aus der von Fran Ilešić veröffentlichten Korrespondenz dieser preporoditelji sieht man, daß von den österreichischen Dichtern Hammer, Prokesch und Anastasius Grün besonders geschätzt wurden.

Wie steht es nun mit der *südslawischen Literatur im Vormärz?*

Dieser Volkstumsromantismus hat in den ersten vier Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nicht nur die nationalen Kulturenergien geweckt und in der praktischen Verwirklichung zur Schaffung der eigenen Kulturinstitutionen geführt: er hat auch in der nun intensivierten literarischen Produktion in Motiven, Themen und literarisch-stilistischem Ausdruck eine neue romantische Welle, eine neue Schicht der literarisch-ästhetischen Geschmacksrichtung, des literarischen Konsens hervorgebracht.

War auch der Motiven- und Themenkreis bei diesen »pjesnotvorci« aus national-patriotischer Begeisterung (narodni tribuni) noch lange relativ eng (rod, domovina, ljubav), war die versifikatorische Diktion auch meist rhetorisch-pathetisch verbalistisch schablonisiert, die noch weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterdauert, — als »tradicionalno banalno vilovanje« bezeichnet sie Mihovil Kombol in seiner vorzüglichen Charakterisierung der neueren kroatischen Lyrik[21] — so brachte doch diese neue ästhetische romantische Stilwelle, vor allem durch die Rückverankerung auf das Volkslied, auch wirklich echte, persönliche, unmittelbar lebendige lyrische Perlen von dauerndem Wert, wie zum Beispiel die Gedichte des auch in Wien gewachsenen Serben Branko Radičević oder des ebenso in Wien gewachsenen ersten großen und echten slowenischen Lyrikers Francè Prešeren, die übrigens beide auch deutsch gedichtet haben.

Dadurch, daß die Wiener Romantik, vor allem durch die kritische Tätigkeit der Brüder Schlegel, erstmalig unter Einbeziehung auch der romantischen und klassischen Literaturen weite weltliterarische ästhetische Horizonte aufriß, wurde — wie wir es gerade bei den Slowenen Janez Čop und Prešeren unmittelbar feststellen können — auch dieser universal-literarische Aspekt im slowenischen, kroatischen und serbischen literarischen Schaffen fruchtbar, allerdings erst am Ende des Vormärz in den 40er Jahren, als dem Kroaten Ivan Mažuranić mit dem *Smrt Smail age Čengića* und dem montenegrinischen Serben P. P. Njegoš mit dem *Gorski Vijenac*, aus einem wirklich europäisch literarisch-geistigen Bildungsniveau, aus der Vertrautheit mit den germanischen, romanischen und klassischen literarischen Leitbildern heraus die ersten großen originalen Gestaltungen des gesamtnationalen Schicksals in einer organischen Verbindung von romantischen und klassischen mit den traditionellen volksdichterischen Gestaltungsformen gelangen.

Bemerkenswert erscheint noch, daß bei den Südslawen eigentlich nur die sogenannte Volkstumsromantik und die sentimentale affirmiert wurden, dagegen nicht wie zum Beispiel in der russischen Literatur auch die philosophische (Schellingianer Fürst Odoevskij und andere), ferner wie der slowenische Germanist Janko Kelemina schon seinerzeit festgestellt hat: Der Klassizismus ist als Stilperiode an der jugoslawischen Literatur vorbeigegangen. Die Kultur ging auf dem Wege Herders und nicht auf dem Goethes. Das gilt mit der Einschränkung von der starken Schiller-Wirkung, der šilerovština, die der Belgrader Germanist Pero Slijepčević im einzelnen aufgezeigt hat.[22]

Wenn wir nun zum Abschluß hier in der Lenau-Gesellschaft die Frage stellen, wie waren unter den vorhin gezeichneten kultur- und literaturhistorischen strukturellen Entwicklungsumständen die *psychisch-literarästhetischen Voraussetzungen für die Wirkung und Aufnahme der Dichtung Lenaus*, so möchte ich nur skizzenhaft einige orientierende Hinweise vorbringen. Nur skizzenhafte Hinweise deshalb, weil für eine genetische literarhistorische und literarästhetische Darstellung einfach die nötigen Vorarbeiten fehlen. Denn was nützt es uns, wenn wir aus den an sich wertvollen bibliographischen Vorarbeiten der Bibliografija *Strana književnost*[23] zwar einen Überblick bekommen über die räumliche und zeitliche Streuung der Lenau-Übersetzungen beziehungsweise Nachdichtungen — aber leider ohne Angabe der literarkritisch-ästhetischen Erörterungen —, wenn wir nicht in jedem einzelnen Fall, abgesehen von einer literarästhetischen Stilanalyse der Übertragung im Verhältnis zum Original, auch eine Einsicht in den allgemein literarischen Interessenkreis des Übersetzers beziehungsweise Nachdichters bekommen. Diese Vorarbeiten können aber nur die jugoslawischen Germanisten durchführen, weil wir — auch bei den relativ sehr reichen jugoslawischen Zeitschriftenbeständen in Graz — einfach nicht ans Material herankommen, zum Beispiel an *Brankovo Kolo*, *Javor* etc.

Also ich begnüge mich hier mit einigen Hinweisen: zunächst noch eine grundsätzliche methodische Vorbemerkung: Lenau ist, wenn ich ihn richtig sehe (ich lasse mich gerne von den anwesenden germanistischen Lenau-Spezialisten korrigieren), vor allem ein Dichter der Melancholie, des intensivsten Naturgefühls, des byronistischen Weltschmerzes. Infolgedessen ist es nach dem Diltheyschen »Verstehensbegriff« natürlich, daß seine Dichtung vor allem bei jenen Dichtern tiefer wirken mußte, bei denen eine ähnliche Grunddisposition vorhanden war, ein individueller psychisch-ästhetischer Habitus, der eben eine gewisse literarische Neigung beziehungsweise Affinität bestimmt. Die starke Wirkung Lenaus auf Petar Preradović, den ersten großen Lyriker der neuen kroatischen Literatur, das Lenau-Interesse des kroatischen Lyrikers der Jahrhundertwende Silvije Kranjčević, des slowenischen Lyrikers der 50—60er Jahre Simon Jenko, der stärksten bulgarischen literarisch-künstlerischen Persönlichkeit um die letzte Jahrhundertwende Penčo Slavejkov, beweist uns

dies in den Motiv- und Stimmungsanklängen ebenso wie die Auswahl der Übersetzungen beziehungsweise Nachdichtungen einzelner Lenau-Gedichte in Zeitschriften, Almanachen, Kalendern.

Im Überblick gesehen ergibt sich Folgendes: 1) Wir haben keinen einzigen südslawischen Dichter, bei dem das literarische Gesamtwerk Lenaus, also neben der Liebes- und Naturlyrik auch *Faust*, *Savonarola*, *Die Albigenser*, fruchtbar anregend oder vorbildlich wirksam geworden wäre, sondern zumeist nur die melancholische Liebes- und Naturlyrik. 2) Die Wirkung Lenaus steht meist in mittelbarem oder unmittelbarem Zusammenhang mit der literarischen Strahlung von Anastasius Grün, Heine, Herwegh, also mit den Dichtern des sogenannten liberaldemokratisch aktivistischen »Jungen Deutschland« oder wie bei Petar Preradović und Branko Radičević mit der von Byron. 3) Zeitlich fällt die eigentliche Wirkung — wenn wir von dem Abdruck einzelner Lenau-Gedichte (neben solchen von Anastasius Grün, Seidl und Vogl) im Laibacher *Illyrischen Blatt* Ende der 30er Jahre und in der Kärntner *Carniolia* absehen — gar nicht in den Vormärz, also in die Lebens- und Schaffenszeit des Dichters, sondern überwiegend in die Zeit seit den 50er Jahren weiter bis in unser Jahrhundert, bis in die Moderne hinein (der Slowene Ivan *Albrecht* 1933 !). In dieser ganzen Zeit seit den 50er Jahren geht die Streuung, also die Verbreitung des Interesses, über und durch die jugoslawischen, kroatischen, serbischen, slowenischen Zeitschriften, Almanache, Kalender, aber auch durch die deutschen Kalender verschiedener Orientierung und der verschiedenen Literaturprovinzen: So in Serbien und der Vojvodina von *Serbskij Letopis* 1853 über *Javor* 1880, der ebenso wie *Brankovo Kolo* 1896f, eine ganze Reihe von Lenauschen Gedichten brachte, bis zum *Srpski Književni Glasnik* 1901 und *Volja*, *Narodna Odbrana* 1913; so in Kroatien vom *Vienac* 1880, der ebenso wie der serbische *Javor* und die bosnische *Bosanska Vila* die Schilflieder brachte; bis zur katholischen *Prosvjeta* und dem *Kolo* in Bosnien: *Bosanska Vila*, *Nada* in Montenegro: *Crnogorka*, in den slowenischen Gebieten: vom *Koledarček slovenski* 1856 über *Besednik* 1869, *Domače vaje* 1870, bis zu *Grlica Gruda*, *Vrtec*. Aber auch die deutschen Kalender und Zeitungen im Gebiet der Jugoslawen bringen Lenau: so der *Warasdiner Schreibkalender* 1855, später der *Donau Temesbote*, *Slawonische Presse*, *Illustriertes Familienblatt*, *Bilderwoche*.

Unter den Übersetzern beziehungsweise Nachdichtern finden wir eine ganze Reihe bekannter Dichter- beziehungsweise Schriftstellernamen, so die Serben J. J. Zmaj, Milenko Grčić, Milan Sević, Milorad Sapčanin, Svetislav Stefanović, bei den Kroaten, neben Petar Preradović, Andrija Palmović, bei den Slowenen Ivan Albrecht und Ivan Pregelj. Auffallend, daß die Polenlieder und Žižka selten vertreten sind, ferner, daß typischerweise nach dem Gesetz der Affinität auf Silvije Kranjčević' *Faust* und *Mephistos Rede* besonderen Eindruck gemacht haben.[24]

Zum Abschluß einige Feststellungen, bei welchen Dichtern wir in Motiven

Stimmungen wie auch formal Anklänge und auch unmittelbar Einflüsse Lenauscher Dichtung antreffen: am stärksten bei Petar Preradović und zwar sowohl in seinen 1851—52 entstandenen deutschen Liebesliedern *Lina-Lieder* wie auch in seiner kroatischen Lyrik. Hier wurden durch die Detailuntersuchungen von Slava Pecinovsky, Dr. Marija Bergmann wie auch durch Prof. Drechsler-Vodnik die zahlreichen Motiv-Anklänge und Anlehnungen an Lenaus Gedichte wie zum Beispiel *Das dürre Blatt, Vergangenheit, Abschied, Wunsch, Der Gefangene, Fulco, Bitte* — aber auch an Saphirs »Wilde Rosen« — festgestellt; ebenso in dem in der Jugoslawischen Akademie vorhandenen Nachlaß deutscher Dichtungen der 40er Jahre Einflüsse lyrischer, einschließlich kompositioneller Elemente in den Preradović-Balladen und epischen Fragmenten.[25] Antun Nemčić' Gedicht *Domiovini* zeigt motivistische Anklänge an Lenaus *An mein Vaterland.*

Der erste originelle serbische Lyriker der neuen serbischen Literatur Branko Radičević ist — abgesehen von der formenden Wirkung der eigenen nationalen Volksdichtung — literarisch unter dem Einfluß Heines, Goethes und Uhlands, im übrigen aber unter starkem Einfluß Byrons gewachsen, auf den er in seiner Wiener Zeit in den 40er Jahren (Brief an den Vater 1844) über deutsche Übersetzungen gestoßen war. Wir wissen aber auch, daß Branko Radičević viel deutsche Gedichte gelesen hat und auch Gedichte deutscher Autoren in einem Heft zusammengeschrieben hat. (Ob auch Lenau darunter war, darüber kann vielleicht Kollege Strahinja Kostić Auskunft geben.) Jedenfalls wissen wir seit Svetozar Vulović, daß der literarisch sehr interessierte und versierte Vater Brankos, nämlich Todor Radičević, Schillers *Wilhelm Tell* (1847) übersetzte, und daß er unter den deutschen Werken Goethe, Schiller, Klopstock, Lessing, Lenau, Börne gelesen hat und in deutschen Übersetzungen auch Aischill, Anakreon, Shakespeare, Byron; ferner Horaz, Vergil, Tasso, Boccaccio, Molière, Lafontaine, Fénélon kannte; also wir sehen eine hohe literarische Kultur in der serbischen Provinz.[26]

Auf den Novisader Dichter J. J. Zmaj, der sich 1863—70 in Budapest, 1880—89 in Wien aufgehalten hatte und auch stark von Byrons subjektiver Dichtung beeindruckt war, wurde schon als Lenau-Übersetzer hingewiesen. Zmaj, der durch seine Übersetzungen und Nachdichtungen seine sprachliche Ausdrucksfähigkeit erweitert und verfeinert hat, hatte seine Übersetzungskunst an Uhland, Lessing und Lenau, aber auch an Goethe, Halm, Auerbach, Hamerling erprobt und konnte sich dann auf die Übersetzung von Petőfi, Arany, Lermontov werfen.

Bei den Slowenen zeigen die erotischen Gedichte des weltliterarisch gebildeten Josip Stritar Reminiszenzen an die Lyrik Heines und Lenaus. Er, der von Wien aus, wo er als Professor wirkte, als Kritiker den Kampf gegen den Utilitarismus und Dilettantismus im slowenischen literarischen Schaffen führte, schrieb am 16. August 1871 in seiner weltschmerzlichen Stimmung an die

Dichterin Pesjakova: »Dunkle Schatten (temne sence) liegen häufig über meiner Seele. Das Schicksal Lenaus, das Sie ja kennen, steht mir oft vor Augen. Bolán sem na duši. Ich fühle mich verlassen und unendlich unglücklich.«[27]

Und ein anderer Begründer der slowenischen Literaturkritik, der die slowenische Literatur aus dem pseudopatriotischen Dilettantismus herauszuführen sich bemühte, Fran Levstik, der Mitte der 50er Jahre sich in Wien aufhielt, griff bei seiner Suche nach literarisch-künstlerischen Leitbildern 1848—55 nicht nur nach den Klassikern Lessing, Herder, Bürger, Goethe, Schiller, sondern auch nach den sogenannten »Jungdeutschen« Spätromantikern Lenau, Anastasius Grün, Freiligrath, Herwegh, wobei, wie Boris Paternù feststellte, in den 50er Jahren die *Österreichischen Blätter für Literatur und Kritik*, vor allem der Prager Ästhet Robert Zimmermann, starke Wirkung auf die slowenische Literaturkritik hatten.[28]

Und der in Wien während seiner Studienzeit 1856—61 menschlich und dichterisch herangereifte slowenische Lyriker Simon Jenko war hier unter die Wirkung der Lenauschen reflexiven Lyrik geraten. Wir spüren Nachklänge des Lenauschen Gedichtes *Ein Herbstabend* in seinem Gedicht »Zelen mah« und zwar in dem Motiv, daß alles Wirkliche Schein ist, Fata Morgana, ferner in dem Gedicht *Mlade hčere truplo* das Motiv des Kontrastes zwischen der menschlichen Vergänglichkeit und der unvergänglichen Natur im Lenauschen Gedicht *Die Heidelberger Ruine*.[29]

Daß sich Lenaus Dichtung auch auf die bulgarische Literatur und zwar verhältnismäßig intensiv auswirkte, beweist der bulgarische Dichter Penčo Slavejkov, der Autor der *Karvava pesen* (Blutiger Gesang). Slavejkov hatte Ende des 19. Jahrhunderts in Leipzig Slawistik und Philosophie studiert. Er ist der erste bulgarische Dichter, der im wahrsten Sinne des Wortes eine gesamteuropäische literarische Bildung hatte. Slavejkov übertrug viele Gedichte von Goethe, Heine, Eichendorff, Dehmel, darunter auch zwei Gedichte von Lenau (Molba, Na Smărt'ta) ins Bulgarische in einem eigenen Band *Nemski poeti* 1911.[30] Hier schreibt er begeisterte Worte über die Besonderheiten der Lenauschen Dichtung. »Wenn Lenau und Hugo von Hofmannsthal nicht wären, so wüßte man von der österreichischen Dichtung fast nichts.« Lenaus Gedichte wurden in der Zeit bis zum Ersten Weltkrieg auch von anderen bedeutenden bulgarischen Dichtern wie Liliev, Jasenov in verschiedenen bulgarischen Zeitschriften übersetzt und kritisch erörtert, zum Beispiel vom Dichter Javorov.

Daneben interessierte man sich, wie der bulgarische Germanist Stefan Stančev aufzeigte[31], auch für andere österreichische Dichter wie Schnitzler, Rainer Maria Rilke, Trakl, aber auch Anzengruber, Ebner-Eschenbach, Grillparzer.

Dies seien einige skizzenhafte Hinweise.

Nachtrag

Wenn von der literarischen Auswirkung Lenaus im Donauraum die Rede ist, wäre ergänzend noch eines Mannes zu gedenken, der zwar seiner Herkunft nach dem böhmischen Raum beziehungsweise tschechisch-deutsch-jüdischen Milieu angehört, der aber durch seine langjährige und vielseitige Beschäftigung mit der jugoslawischen, insbesondere serbokroatischen Volksdichtung und Kultur als Übersetzer, Nachdichter, Reiseschriftsteller von den 40er bis zu den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts außerordentlich große Verdienste um die Verbreitung der Kenntnis der Kultur der Südslawen in Mitteleuropa hatte: es ist dies Dr. Siegfried Kapper (1821—79). Auf Kapper, der auch deutsch und tschechisch dichtete, hat Lenaus Dichtung bereits in seiner Jugendzeit stärksten Eindruck gemacht und er betrachtete Lenau als sein Vorbild.[32]

ANMERKUNGEN

[1] *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* V, redigit L. Bóka, Budapest 1962: Klaniczay T., *Les possibilités d'une littérature comparée de l'Europe orientale.* Ibid. S. 115—127; Gáldi L., ibid. S. 207 f. über Gemeinsamkeiten der Metrik und Versifikation; Vajda Gy. M., ibid. besonders S. 309 f. ; Tarnai A., ibid. S. 338 f.; Sziklay L., ibid. S. 333 ff.; Dolansky J., ibid., besonders S. 110 f.

[2] Tarnai A. hat mit Recht in seinem vorhin zitierten Referat (*Acta Litteraria* V, S. 339) auf die Bedeutung des Lateinischen als kulturelle Mittelsprache hingewiesen. Als wichtige materialmäßig gut fundierte Ergänzung für den kroatisch-slawonischen Save-Donau-Raum sei die Untersuchung von Pribić N., *Studien zum literarischen Spätbarock in Binnenkroatien* genannt. Adam Aloisius Baričević (= Südosteuropäische Arbeiten, 58), München 1961.

[3] Was das Strahlungszentrum Ofen-Pest betrifft, sei auf das reiche Material in dem Referat von Sziklay L., *Das Zusammenleben und Zusammenwirken mehrerer südosteuropäischer Kulturen in Ofen-Pest zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, verwiesen (8. Internationale Hochschulwoche der Südosteuropa-Gesellschaft und des Südost-Institutes, Liebenzell 25.—28. Okt. 1966, im Druck). — Über das Preßburger Bildungszentrum vgl. Matl J., *Europa und die Slawen*, Wiesbaden 1964, S. 259; über Graz als ostmitteleuropäische Bildungszentrale vgl. Matl J., *Die Bedeutung der Universität Graz für die kulturelle Entwicklung des europäischen Südostens.* In: Festschrift zur Feier des 350-jährigen Bestandes der Karl-Franzens-Universität zu Graz, Graz 1936, S. 187—226; mit Ergänzungen: *Die Universität Graz und der Südosten.* In: *Ostdeutsche Wissenschaft. Jahrbuch des Ostdeutschen Kulturrates* IX, München 1962, S. 256—274; ferner Ergänzungen: Andritsch J., *Studenten und Lehrer aus Ungarn und Siebenbürgen an der Universität Graz (1586—1782).* Ein personengeschichtlicher Beitrag zur Geschichte der Karl-Franzens-Universität in der Jesuitenperiode (= Forschungen zur geschichtlichen Landeskunde der Steiermark, XXII), Graz 1965; Matl J., *Leistung und Bedeutung Erzherzog Johanns für den national-kulturellen Fortschritt der Slowenen und Kroaten.* In: Festschrift für Balduin Saria zum 70. Geburtstag (= Buchreihe der Südostdeutschen Historischen Kommission XI), München 1964, S. 310—330.

[4] Über die Gesamtauswirkungen der deutschen Sprache in Ost- und Südosteuropa vgl. die Übersicht von Matl J., *Weg und Wirkung der deutschen Sprache und Literatur in Südost- und Osteuropa.* In: *Südostforschungen* XXIII, München 1964, S. 298—319.

[4a] Antićeva R., *Iz rukopisa Milovana Vidakovića.* In: Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor V, Beograd 1925, S. 151—159; Djordjević T. R., *Ličnosti i prilike kulturnog života Vojvodine.* Ibid., S. 205—217; Popović T., *Pozorišta u Vojvodini i u Srbiji od 1733 do 1874.* In: *Narodna Starina* 7, Zagreb 1923, S. 37—52; über deutsche Theateraufführungen in Zagreb-Agram vgl. die Zagreber germanistische Dissertation von

Breyer Melita (ob und wo erschienen, ist hier nicht bekannt); über deutsche Theateraufführungen in Ljubljana-Laibach vgl. Radics P., *Älteste Geschichte des Laibacher Theaters*. In: *Blätter aus Krain*, Beilage zur *Laibacher Zeitung* 7, S. 70, 75, 78, 82, Laibach 1863; ders., *Deutsche Theaterstücke in Laibach* (Sonderdruck aus Österr. Volksfreund 1876; *Europe* 3, 1877; *Bote für Tirol* 165, 1888; *Laibacher Zeitung* 1888, 30. Nov.; *Laibacher Zeitung* 1910, 12. Nov); ders., *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*. Kulturbilder. *Laibacher Zeitung* 1911 (mit Abbildungen, Laibacher Zeitung 1912).

[5] Details bei Angyal A., *Die slawische Barockwelt*, Leipzig 1961 (rezensiert von Matl J., in: *Südost-Forschungen* XXIII, München 1964, S. 363—365); ders., *Barock in Ungarn* (= Ungarische Hefte), Budapest—Leipzig—Milano o. J. (1947); Vanino M., *Fontes et Studia* (Vrela i prinosi), Zagreb 1933—1936; Matl J., *Europa und die Slawen*, Wiesbaden 1964, S. 115 ff.

[6] Stelé Fr., *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih*. V Ljubljani 1924; Ocvirk A. *Slovenski kulturni problemi*. In: *Ljubljanski Zvon* 51, Ljubljana 1931, S. 241—249.

[7] Details bei Popović D., *Srbi u Vojvodini*. I—III, Novi Sad 1957—1963; Kašanin M., *200 Jahre serbischer Malkunst*, Belgrad 1942.

[8] Ostojić T.—Čorović V., *Srpska gradjanska lirika XVIII. veka* (iz starih pesmarica) (= Zbornik za istoriju, jezik i književnost srpskoga naroda SAN XIII) B Srem Karlovci 1926; Fancev F., *Prilog za historiju hrvatsko-srpskih književnih veza u 18. vijeku*. In: *Nastavni Vjesnik* XXXVI, S. 241—261; Dukat Vl., *Iz povijesti hrvatskoga kalendara*. In: *Narodna starina* 4, S. 15—38. Dazu vom gleichen Autor bibliografische Ergänzungen: *Bibliografske bilježke*. In: *Narodna starina* 5, S. 174 ff.; Matasović J., *Iz galantnog stoljeća*. Zagreb 1921; ders., *Die Briefe des Grafen Sermage aus dem Siebenjährigen Kriege*. Zagreb 1923; dazu ergänzend Noršić V., in: Gradja JAZU X, Zagreb 1927, S. 163 f.; Pavlović D., *O problemu baroka u jugoslovenskoj književnosti*. In: Prilozi za književnost, jezik istoriju i folklor, 24, sv. 3—4, Beograd 1958; S. 229—237, außerdem: *Materialy i diskussii*. IV meždunarodnij srezd slavistov. T. I, Moskva 1962, AN SSSR, Sovetskij komitet slavistov. S. 140 ff.

[9] Abgesehen von zahlreichen Einzelstudien des Autors zu den religiösen Legenden im Ostalpen- und südosteuropäischen Raum vgl. Kretzenbacher L., *Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark*, Wien 1951; ders., *Passionsbrauch und Christi-Leiden-Spiel in den Südostalpenländern*, Salzburg 1952.

[10] Matl J., *Die Leistungen der theresianisch-josefinischen Schulreform für den Kulturfortschritt der Südslawen*. In: Österreich in Geschichte und Literatur. Sonderheft 200 Jahre Österreichische Unterrichtsverwaltung, Graz 1960, S. 15—21; ders., *Epocha prosveščenija v Rossii i ee otličie ot prosveščenija v drugich slavjanskich stranach*. In: Rol' i značenie literatury XVIII. veka v istorii russkoj kul'tury. K 70-letiju so dnja roždenija člena-korrespondenta AN SSSR P. N. Berkova. AN SSSR, Institut russkoj literatury (Puškinskij dom) Moskva—Leningrad 1966, S. 199—206.

[11] Apih J., *Ustanovitev narodne šole na Slovenskem*. In: Letopis Slovenske Matice za leto 1894, S. 253—317 und 1895, S. 146—233; Ilešić F., *O pouku slovenskega jezika, njega dosednaje smeri in bodoča naloga*. V Ljubljani 1902; Cuvaj A., *Gradja za povijest školstva kraljevina Hrvatske i Slavonije od najstarijih vremena do danas* 1, Zagreb 1907; Urlić S., *Crtice iz dalmatinskog školstva*. Zagreb, 1919.

[12] Details bei Skerlić J., *Srpska književnost u 18. veku*. Beograd 1909; Ergänzungen bei Matl J., *Die serbokroatische Literaturwissenschaft 1914—1929*, In: *Zeitschrift für slawische Philologie* XI, Leipzig 1934, S. 153 f.

[13] Einzelheiten bei Matl J., *Österreichische Herrscher und Heerführer in der Volksmeinung und im Volkslied der Südslawen*. In: *Österreichische Osthefte* II (1960), H. 4., S. 258—272.

[14] Näheres darüber bei Matl J., *Der Beginn des nationalen Schrifttums bei den oststeirischen Slowenen* (der Windischen Büheln). Phil. Diss. Wien 1921.

[15] Ćurčin M., *Kotzebue im Serbokroatischen*. In: *Archiv für slawische Philologie* XXX, Berlin 1909, S. 533—555.

[16] Mihailović, G., *Srpska bibliografija XVIII. veka*. Beograd 1964. Konstantinović Z., *Österreichisch—südslawische Literaturbeziehungen*. In: *Österreichische Osthefte* V/1963, H. 3, S. 191—207.

[17] Kostić M., *Osnova jedne nove koncepcije XVIII. veka*. In: Priloza za književnost, jezik, istoriju i folklor III Beograd 1923, S. 247—251.

[18] Details bei Popović P., *Milovan Vidaković*. In: Godišnjica Nikole Čupića XXXVII, S. 327—436; XXXVIII, S. 70—230.

[19] Skerlić J., *Omladina i njena književnost* (1848—1871) (= Posebna izdanja SAN, Nauke filosofske i filološke XXIV, 7), Beograd 1906.

[20] Einzelbeweise bei Matl J., *Leistung und Bedeutung Erzherzog Johanns ...* (vgl. Anmerkung No. 3)

[21] *Antologija novije hrvatske lirike*, uredio Mihovil Kombol (= Sto godina hrvatske književnosti. 1830—1930, sv. 6), Zagreb 1934.

[22] Kelemina J., *Goethejev vpliv na jugoslovenske literature v dobi preporoda.* In: Življene in Svet, Ljubljana 1932, S. 310 f., Slijepčević P., *Siler u Jugoslaviji.* Studija o primanju nemačke klasike kod Srba i Hrvata s osvrtima na Slovence (= Godišnjak Skops. filos. fak. III, 1), Skopje 1937; ders., ergänzend in Glasnik SAN III, S. 283; über die Goethe-Wirkung bei den Südslawen vgl. Matl J., *Europa und die Slawen*, Wiesbaden 1963, S. 289 ff.

[23] *Bibliografija rasprava, članaka i književnih radova* III, 1 Poezija, Zagreb 1963, S. 591—592.

[24] Ćorović Vl., *Lektira Silvija Strahjmira Kranjčevica.* In: Gradja za povijest književnosti hrvatske JAZU X, Zagreb 1927, S. 62.

[25] Pecinovský Sl., *Preradović »Lina-Lieder«.* In: *Archiv für slawische Philologie* XXX, Berlin 1909, S. 137 f.; Bergmann M., *Njemačke pjesme Petra Preradovića.* In: *Savremenik* XIII, 4. 1918, S. 182 ff.; Drechsler Br., *Petar Preradović.* Studija. Zagreb 1903, S. 78, 93.

[26] Über Br. Radičević vgl. Einzelheiten bei Ostojić T., *Studije o Branku Radičeviću.* In: Rad Jugoslavenske Akademije knj. 218, Zagreb 1918, S. 1—143; Kostić Dr., *Branko i Uland.* In: *Srpski književni glasnik* XVIII, Beograd 1907, S. 500—505.

[27] Pogačnik J., *Stritarjev literarni nazor* (Razprave in eseji 3), Ljubljana 1963, S. 128.

[28] Paternù B., *Estetske osnove Levstikove literarne kritike* (= Razprave in eseji 2), Ljubljana 1962, S. 52 f.

[29] Bernik F., *Lirika Simona Jenka* (= Razprave in eseji 1), Ljubljana 1962, S. 288 ff.; über die slowenischen Romantiker als geistige Kinder der deutschen Romantik vgl. Prijatelj I., *Slovenska kulturno-politična in slovstvena zgodovina 1848—1895.* I, Ljubljana 1955, S. 263; ders., *»Mladoslovenci« in »Mlada Evropa«.* In: *Ljubljanski Zvon* XLIV, Ljubljana 1924, S. 83—90.

[30] *Izbrani sáčinenija na Penčo Slavejkov* naredi Mara Belčeva, Sofia 1923, S. 109—138.

[31] Stančev St., *Österreichisch-bulgarische Kulturbeziehungen.* In: *Österreichische Osthefte* III/1961, H. 1, S. 43—49.

[32] Genauere biografische Angaben bei Donath O., *Siegfried Kappers Leben und Wirken.* In: *Archiv für slawische Philologie* XXX, Berlin 1909, S. 400—447, S. 555—585; ergänzend dazu Matl J., *Südslawische Studien* (= Südosteuropäische Arbeiten 63), München 1965, S. 116 f., 140 f.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 255—264 (1968)

Le particulier et l'universel dans l'œuvre de Mihai Eminescu

Par

BÉLA KÖPECZI
(Budapest)

Une nation qui parle une langue de diffusion restreinte, peut-elle avoir un poète de renommée mondiale? La question est d'autant plus justifiée que la poésie est plus étroitement liée à la langue nationale que les autres genres de la littérature. Le langage littéraire tend à réaliser la clarté de la définition conceptuelle, tout comme le langage quotidien, mais il y ajoute un élément spécifique: c'est à l'aide de l'expression sensuelle, concrète, imagée qu'il transpose le particulier sur le plan de l'universel.[1] On ne peut nullement nier que dans la poésie ces caractéristiques du langage littéraire ont une importance primordiale. Or, les poètes qui se servent des langues de diffusion restreinte ne peuvent pas s'adresser directement, en leur idiome national, à leurs lecteurs étrangers; pour ce faire, ils doivent recourir à la traduction. Il faut reconnaître que la transposition adéquate du discours poétique dans une autre langue cause des difficultés, mais elle n'est pas impossible: la réussite dépend non seulement de la qualité du traducteur, mais aussi de la nature de la poésie à traduire et des conditions de réception.

La diffusion de la poésie des petites nations est liée aussi à des facteurs extra-littéraires. Les poètes des grandes nations, tout en étant attachés aux réalités de leur époque, de leur société, de leur civilisation, s'adressent au grand monde, qui les écoute, parce qu'il croit déceler dans leurs œuvres des questions et des réponses d'une importance universelle. Les nations numériquement petites ont rarement l'occasion d'exercer une influence décisive sur le développement historique, et leurs poètes n'éveillent pas, en général, un intérêt spontané au-delà de leurs frontières. Ajoutons à cela que tout homme qui s'intéresse à la poésie anglaise, allemande, française ou italienne, doit connaître les données historiquement concrètes auxquelles font allusion les poètes de ces nations. Les circonstances particulières de l'histoire des petites nations, qui se reflètent dans les œuvres littéraires, ne facilitent donc pas la diffusion de leur poésie.

Malgré tous ces écueils, la réception universelle d'une telle poésie n'est pas exclue: l'écho trouvé par l'œuvre de Mihai Eminescu au-delà des frontières roumaines en fournit une preuve incontestable.

Dans cette étude, qui se fonde sur l'expérience d'une édition hongroise des œuvres choisies du grand poète roumain,[2] nous nous proposons d'examiner d'une part les rapports qui existent entre les caractères spécifiquement nationaux et universellement humains de cette poésie, d'autre part les causes de son actualité dans le monde et plus spécialement en Europe centrale et orientale.

Le poète et le problème national

On sait que l'évolution économique, sociale et culturelle de l'Europe centrale et orientale diffère sensiblement de celle de la partie occidentale de notre continent. En Angleterre ou en France le capitalisme avait déjà triomphé au moment où dans l'autre partie de l'Europe le féodalisme défendait encore avec acharnement ses positions. Les Etats de l'Europe occidentale sont déjà depuis longtemps nationaux et indépendants au moment où ceux de l'Europe centrale et orientale doivent encore lutter pour leur unité et leur indépendance nationale. Les pays développés possèdent déjà une culture nationale riche au moment où ceux qui sont restés en arrière doivent procéder, au début du XIXe siècle, à la formation d'une langue littéraire et d'une culture qui leur sont propres. Dans une telle situation la littérature assume une fonction militante, elle mène le combat en vue de la réalisation des objectifs nationaux et sociaux de l'époque.

Pour le jeune Eminescu,[3] la valeur idéologique et morale essentielle, c'est l'idée de la nation. On sait qu'il a fait ses études dans une région qui appartenait à cette époque à l'Autriche, en Bukovine, où plusieurs nationalités coexistaient et où le nationalisme roumain, renforcé par l'exemple de l'insurrection de Transylvanie en 1848-49, se manifestait avec vigueur. Ses pérégrinations dans les différentes parties de la Monarchie des Habsbourg, habitées par des Roumains, et tout particulièrement ses impressions personnelles recueillies en Transylvanie ont contribué à la formation de sa conception nationale.

Quel est le contenu de cette idéologie? Elle exige l'indépendance de la Moldavie, de la Valachie, de la Transylvanie et elle veut réaliser contre la Turquie et la Monarchie austro-hongroise l'unité de tous les Roumains. Ce programme politique s'appuie sur les conditions ethniques, mais il cherche aussi une base historique dans la théorie de la continuité daco-romane, élaborée par l'école dite transylvaine ou latiniste à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle.[4] A cette époque chaque peuple cherche à prouver son ancienneté et l'atmosphère intellectuelle du romantisme, qui met en relief l'histoire, favorise cette orientation. Les Hongrois se considèrent comme les descendants d'Attila, les Italiens se flattent de leur origine romaine, les Allemands sont fiers des tribus germaniques qui ont détruit Rome.

La lutte pour l'indépendance ou l'unité nationale est juste en elle-même, mais son idéologie se caractérise dès le début par agressivité peu et mal con-

tenue contre les autres nations, agressivité qui trouve sa source dans le conflit d'intérêt des classes dirigeantes et dans la situation ethnique extrêmement compliquée de cette partie de l'Europe.

La littérature ne pouvait pas échapper à l'influence de cette idéologie, pleine de contradictions. A. Mickiewicz a lutté contre le tsarisme, mais dans son œuvre on rencontre certains éléments d'un anti-russisme global; Petőfi s'est dressé contre les Habsbourg, mais dans sa poésie on trouve les accents d'un anti-germanisme général; le cas d'Eminescu n'est pas différent. Son nationalisme — en ce qui concerne la Transylvanie — est dirigé surtout contre la classe dirigeante hongroise, qui cherchait à opprimer par tous les moyens les Roumains de cette région, mais il ne s'arrête pas là. Dans son roman *Geniu pustiu*,[5] resté inachevé, le poète raconte des épisodes de la lutte fratricide entre Roumains et Hongrois en 1848-49, en Transylvanie, et il en donne un tableau qui peut nous surprendre par sa composition unilatérale. On sait qu'à cette époque les dirigeants de la révolution hongroise ont commis l'erreur capitale d'ignorer les justes revendications nationales des Roumains et des autres nationalités de l'ancienne Hongrie, les dirigeants roumains celle d'avoir cherché l'appui des Habsbourg contre la guerre d'indépendance hongroise. Eminescu ne voit qu'un des aspects de ce conflit, il ne tient pas compte du rôle progressif que la révolution hongroise a joué en Europe. D'autre part, il a une idée assez confuse de la structure sociale et nationale extrêmement compliquée de la Transylvanie. La classe dirigeante de cette principauté était composée de la noblesse hongroise et de la bourgeoisie des Saxons. Eminescu condamne ces classes, et à juste titre; cependant il oublie que parmi les exploités on trouve non seulement des Roumains, mais aussi des paysans hongrois et autres.

Prenons un cas concret pour illustrer les contradictions de cette conception. Eminescu se trouve à Vienne au moment où le journal roumain de Budapest, *Federatiunea* publie, en 1870, un de ses articles où il attaque un propriétaire terrien hongrois de Transylvanie pour avoir chassé de ses terres des paysans roumains. Cependant il ne se contente pas de protester contre cette injustice, il y ajoute une diatribe contre les Hongrois en général, soutenant que ces derniers «n'ont rien donné au monde, ni dans les sciences, ni dans la littérature, ni dans les arts, ils ont tout appris des Allemands jusqu'à leur langue».[6] Quand, plus tard, il se rend mieux compte des réalités politiques et sociales, il met l'accent sur les intérêts communs des nations dans cette partie de l'Europe. Il reconnaît, par exemple, «qu'il n'y a pas de situation plus semblable que celle de la Hongrie et de la Roumanie, ce qui prouve que les deux pays sont les victimes d'une exploitation commune.»[7] Il arrive même à formuler l'idée d'une confédération des peuples de l'Europe danubienne, idée préconisée par Louis Kossuth, chef de révolution hongroise, dans son exil. Eminescu écrit à ce propos: «Il est clair pour nous que l'avenir de l'Orient est la confédération entre les peuples, dans laquelle l'essentiel sera l'égalité des nationalités et des

langnes — où qu'elles se trouvent —, les formations étatiques étant secondaires.»[8]

Quelle est l'importance de ces éléments idéologiques contradictoires dans l'œuvre d'Eminescu? Sa prose littéraire et politique en est empreinte, dans sa poésie nous trouvons certaines traces d'un nationalisme outré, surtout sous forme de la xénophobie. Cependant ce qui caractérise cette œuvre, dans son ensemble, ce n'est pas le chauvinisme, mais l'amour du peuple, l'idée de la lutte juste pour l'indépendance et l'unité nationale, l'aspiration à une entente internationale.[9]

Le poète et le problème social

Le jeune Eminescu a une image très simpliste de la société de son temps, mais les expériences qu'il accumule en tant que bibliothécaire, inspecteur d'enseignement primaire, journaliste, l'approchent de la réalité. Son esprit critique est aiguisé par la comparaison qu'il peut faire, grâce à son séjour à Vienne et à Berlin, entre la situation de la Roumanie et celle des pays étrangers plus évolués. Les études universitaires l'aident dans la formation de sa conception sociale. Un des meilleurs connaisseurs des œuvres d'Eminescu, G. Călinescu considère que les idées rétrogrades du poète en matière sociale s'expliquent par «son courroux personnel» et «qu'il ne faut pas attribuer une très grande importance à son radicalisme de propriétaire terrien progressif».[10] Nous croyons qu'une telle explication n'est pas satisfaisante. Eminescu a une attitude beaucoup plus consciente à l'égard des problèmes de son temps qu'on ne le suppose. Au cours de ses études philosophiques, il s'est occupé de la question de l'État, qui, selon lui, s'oppose à l'individualisme et représente la nation. Tout en suivant en cela les enseignements de E. Dühring, G. Schmollen et de J. K. Rodbertus, il considère que les rapports entre les différentes classes sociales doivent se caractériser par l'harmonie des intérêts, dont l'État est garant. Dans sa jeunesse il se considérait républicain, mais plus tard il s'est déclaré pour la monarchie, qui, selon lui, peut seule assurer la stabilité, organiser le travail et promouvoir l'épargne. Acceptant les idées de A. Th. Buckle, il se fait l'adepte du réformisme et il condamne la révolution, considérant que la société est un tout organique qui résiste aux secousses. Dans ses années universitaires et surtout à Vienne il a subi l'influence du socialisme et il a connu Proudhon et même Marx, comme en témoigne son grand poème *L'empereur et le prolétaire*. Mais plus tard il soutient que le socialisme dérive du libéralisme qu'il condamne au nom de l'évolution organique. Selon lui une répartition des biens plus ou moins égale est impossible: Malthus a prouvé que la population progresse plus rapidement que la production. L'égalité menace donc la culture qui ne peut être que le bien d'une minorité.[11]

Nous savons fort bien que ces considérations abstraites doivent être

confrontées avec l'activité réelle d'Eminescu. Ce qui détermine, cette activité, c'est une attitude éminemment morale, fondée sur le respect de l'homme, sur la reconnaissance de la nécessité d'une collectivité organisée pour le travail et par le travail et sur la solidarité envers les opprimés. Cependant les idées souvent contradictoires énumérées ci-dessus déterminent certaines positions du poète, sujettes au changement des circonstances.

Eminescu lutte avant tout pour les intérêts de la paysannerie, mais il proteste aussi contre l'exploitation des ouvriers. Pour lui l'oppression des «couches fondamentales» de la société est le résultat de l'évolution capitaliste, innovation qui doit être considérée comme une sorte de produit importé par les «couches superposées», composées surtout d'éléments étrangers et patronnées par le parti libéral. En tant que journaliste du parti conservateur, il défend les boyards autochtones, qui — selon lui — luttent pour les intérêts de la paysannerie et de la nation. Cependant il doit bientôt se rendre compte du fait que son parti ne défend que les intérêts de la même classe dirigeante que les libéraux. En 1881, au moment où les socialistes roumains célèbrent le 10e anniversaire de la Commune de Paris, il condamne la structure de la société roumaine et sa classe dirigeante sans distinguer les conservateurs des libéraux: «Dans un État où le mérite n'obtient pas sa récompense, où, au contraire, le mérite et la connaissance provoquent la persécution, les âmes jeunes perdent leur confiance dans la société actuelle et penchent vers les idées révolutionnaires . . . Il est tout naturel que ces jeunes, ayant perdu leur espoir dans l'avenir de la société, veuillent ouvrir des perspectives nouvelles et notamment à l'aide de la destruction radicale du système féodal. Et ces jeunes, c'est le peuple.»[12] Le poète n'est pas devenu socialiste, mais il a reconnu que l'anticapitalisme romantique, le retour à un passé patriarcal, la prétendue évolution organique ne peuvent pas amener le changement nécessaire de la société roumaine.

Cette attitude contradictoire trouve son écho non seulement dans la prose politique, mais aussi dans la poésie d'Eminescu. Je pense surtout à ses *Epitres*,[13] dans lesquelles il essaye de donner une description des mœurs de la société roumaine de son temps et où il met en relief d'une façon satirique les aspects négatifs de son évolution. Vers la fin de sa vie sa critique sociale devient de plus en plus acerbe: il se sent être un lutteur aigri, conscient de son impuissance, mais trop engagé pour pouvoir chercher une autre voie.

Dans les littératures de l'Europe centrale et orientale cette attitude, pleine de contradictions, est très répandue. On pourrait appliquer au poète roumain la remarque de l'historien de la littérature hongrois István Sőtér, qui, analysant l'œuvre de l'écrivain János Vajda, soutient que «l'impression fondamentale, le contenu essentiel de sa conscience est toujours le conflit avec l'époque».[14] C'est ce conflit qui caractérise l'œuvre d'Eminescu non seulement dans le domaine national ou social, mais aussi dans les autres secteurs de la vie.

Pessimisme et humanisme

Eminescu voulait devenir professeur de philosophie, il a donc essayé de se former une vision du monde consciente. Il dit lui-même que c'est la philosophie de Schopenhauer qui a exercé une influence décisive sur sa conception. Pessimisme et engagement humaniste peuvent-ils aller de pair? L'esthéticien hongrois György Lukács considère que «l'irrationalisme de Schopenhauer joue un rôle réactionnaire en empêchant la partie d'ailleurs mécontente des intellectuels de manifester son désaccord avec l'ordre social existant».[15] On ne peut pas accepter la généralisation que contient cette affirmation. Il est vrai que cette philosophie ne rend pas Eminescu révolutionnaire (d'ailleurs l'action révolutionnaire ne dépend pas uniquement de telle ou telle influence philosophique), mais elle fournit par sa critique réactionnaire du capitalisme, certains arguments de poids à son opposition contre l'ordre social existant. C'est Eminescu lui-même qui nous éclaire sur le caractère spécial de cette influence, quand il écrit en 1888: «Cette critique méritoire de l'inutile bavardage, nous a découvert les formes de la civilisation, la nécessité que nous avons de vivre au milieu d'institutions que nous considérons comme mensongères et qui nous rendent pessimistes. Dans ce conflit nous perdons souvent notre joie de vivre et notre désir de combattre.»[16] Nous sommes d'accord à ce propos avec l'éminent critique roumain N. Tertulian[17] qui cite Thomas Mann: «Schopenhauers Pessimismus, das ist seine Humanität.» On pourrait discuter sur le bien fondé de cette idée de l'écrivain allemand en ce qui concerne Schopenhauer lui-même, mais nous croyons que dans les sociétés où la classe ouvrière est encore faible et où la situation n'est pas révolutionnaire, le pessimisme peut servir la critique de la société existante. Ajoutons à cela qu'en Europe centrale et orientale nous nous trouvons après les révolutions de 1848/49 qui furent écrasées par la réaction. *La tragédie de l'homme* de Madách n'est-elle pas une illustration de ce pessimisme actif qui se manifeste après la défaite?[18]

Voyons maintenant de plus près ce que représente pour Eminescu la philosophie de Schopenhauer. En ce qui concerne les problèmes épistomologiques, il hésite souvent entre Kant et Schopenhauer, mais il est plus proche de l'idéalisme de ce dernier, qui considère l'espace, le temps, la causalité comme des formes subjectives du monde des phénomènes. Le poète roumain accepte en outre l'idée du philosophe allemand, selon laquelle la volonté n'est qu'intuition, source de la connaissance individuelle, forme unique pour la compréhension adéquate de la réalité. (Die Welt als Wille und Vorstellung.) Eminescu s'occupe de ces problèmes dans ses ouvrages littéraires, dans le roman *Le pauvre Dyonis*[19] et dans quelques-unes de ses poésies qui évoquent les problèmes ultimes de la vie humaine. Schopenhauer nie l'histoire, Eminescu, influencé par la conception historiciste du romantisme, y croit, mais — sous le poids des contradictions sociales et des souffrances individuelles — il accepte le jugement pessimiste

de son maître en ce qui concerne la possibilité de l'évolution sociale et du bonheur personnel. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que ce pessimisme est nuancé par le mysticisme hindou, dont il retient l'idée de l'union de l'homme avec la nature et celle de la résignation à l'égard des vicissitudes de la vie.

Et ici nous devons mettre de nouveau en relief les contradictions de l'attitude d'Eminescu. Le pessimisme schopenhauerien ne l'a pas déterminé à se retirer de la vie, bien au contraire, il s'engage, il lutte, il déploie une activité débordante. Le premier critique marxiste roumain, C. Dobrogeanu-Gherea[20] a raison d'insister sur le fait que la principale source des éléments pessimistes de la conception d'Eminescu doit être recherchée dans l'ordre inique de la société de son temps. J'ajouterais que le pessimisme ne prend le dessus qu'après l'accumulation de beaucoup d'expériences publiques et personnelles malheureuses, et même alors un certain dualisme se manifeste dans l'attitude et la pensée du poète.

Un des critiques roumains contemporains, L. Rusu[21] distingue trois couches dans la vision du monde d'Eminescu. Selon lui la plus profonde est celle de l'optimisme, la moyenne est celle de la critique constructive et la plus élevée est celle du pessimisme. Cette «stratification» idéologique nous paraît être trop formelle, les contradictions essentielles entre le poète et son temps se reflètent dans toutes les sphères de la vie et de l'activité mais l'éminent critique roumain a raison d'attirer l'attention sur la complexité de cette conception du monde. En dernière analyse, la lutte entre l'optimisme et le pessimisme, axée sur les grands problèmes de l'humanité, alimente les poésies philosophiques d'Eminescu et surtout cette admirable *Luceafărul* (Hypérion) qui peut être considérée comme une synthèse de sa pensée.

Le représentant d'un romantisme attardé

«Je reste ce que j'étais, romantique»[22] — c'est ainsi qu'Eminescu définit le courant littéraire auquel il veut appartenir. Il s'agit de ce romantisme progressif dont les représentants en Europe occidentale étaient un Friedrich Schiller, un Victor Hugo, un Henri Heine ou un Shelley et qui, en Europe centrale et orientale, a survécu aux révolutions de 1848/49. L'échec des révolutions a influencé cette tendance qui, tout en conservant son fondement idéologique positif, a adopté certains thèmes et attitudes du romantisme d'évasion, surtout allemand, représenté par Novalis ou E.T.A. Hoffmann. Dans l'œuvre d'Eminescu nous trouvons les traces de ces diverses influences, dont il s'est d'ailleurs servi d'une façon souveraine.

Dans une étude qu'il a écrite à l'âge de 20 ans, il considère que l'art, aussi bien que la politique, la religion et la science, est une institution qui poursuit un but objectif, servant l'intérêt de la nation. L'art ne peut être dissocié de la

vie: les lois de la beauté sont en harmonie avec celles de la morale. Cette conception amène Eminescu à rejeter plus tard le naturalisme et la décadence, considérés par lui comme moralement inadmissibles. La fonction de l'art est «de pénétrer dans la marche des classes et de produire une conscience collective qui se traduit insensiblement par une solidarité éthique.»[23] Ces idées d'Eminescu remontent à l'esthétique de Hegel qu'il a connue par l'intermédiaire de l'esthéticien libéral Th. Rötscher.[24] Cependant les quelques éléments de l'esthétique hégélienne s'encadrent dans une conception artistique qui est plutôt celle du romantisme.

Depuis Chateaubriand la littérature découvre le passé et avant tout le passé national, source d'évasion, mais aussi de regret. L'opposition du passé glorieux et du présent décadent est un procédé cher aux romantiques. Eminescu veut écrire des poèmes épiques et des drames sur les grands princes roumains du Moyen Age, sur la révolution roumaine de Transylvanie pour exalter le sentiment national. Il se sert aussi du procédé de la «comparaison», afin de condamner la société et surtout la jeunesse de son temps.

Le romantisme découvre le peuple et avec lui la littérature populaire. Eminescu, qui a recueilli la poésie populaire roumaine des différentes régions, considère que la littérature «ne peut bâtir que sur la langue et les traditions, les coutumes et l'histoire, et l'esprit de notre propre peuple».[25] Or, le folklore nous donne une sorte de quintessence de cet esprit. Outre cela, il peut servir de modèle au point de vue de l'expression poétique. «La magie de la poésie populaire — écrit Eminescu — s'explique par l'expression très concentrée du sentiment et de la pensée, elle rejette tout ce qui est artificiel, elle ne parle que le langage du sentiment».[26] Qu'est-ce qu'il emprunte à la poésie populaire? Une certaine conception de l'amour heureux et malheureux, l'idée d'une nature solidaire de l'homme, le langage poétique clair et harmonieux.

Le romantisme découvre le peuple, mais il aime aussi les héros, et surtout les surhommes non compris. «Le génie ne peut pas être heureux et il ne peut rendre heureux personne»[27] — dit Eminescu et il illustre cette thèse dans *Luceafărul*. Cette attitude s'explique naturellement par la résignation du poète face à l'échec social et personnel qu'il subit. Cependant n'oublions pas que le thème des démons, des titans, des génies est transposé sur un plan philosophique, où l'influence de Schopenhauer se fait ressentir.[28]

Les éléments romantiques de son oeuvre — qui sont encore plus visibles dans la prose littéraire — ne l'empêchent pas de saisir les tendances générales de l'évolution sociale en Roumanie, de décrire et de flétrir les aspects inhumains de la situation, de condamner une réalité hideuse. On a eu tendance à dire, surtout il y a dix ou quinze ans, qu'il s'agissait là de la manifestation d'un certain réalisme critique chez Eminescu. On ne peut guère nier l'existence du réalisme dans son œuvre et non seulement dans les rapports avec la société. Le réalisme psychologique dans la description des états d'âme et le sens du

concret dans l'évocation de la nature créent également une certaine tension entre rêve et réalité.

Nous retrouvons ce mélange d'éléments romantiques et réalistes dans les autres littératures de l'Europe centrale et orientale: il s'agit là d'une manifestation d'un romantisme spécial, car le réalisme critique en tant que courant littéraire plus ou moins dominant, ne s'impose dans ces pays qu'au début du XXe siècle.[29]

Le message universel d'Eminescu

Qu'a-t-il donc donné au monde? G. Călinescu met en relief avant tout sa poésie d'amour, caractérisée par une innocence gracieuse et un érotisme très sensuel, et il attire l'attention sur la continuité de la tradition folklorique roumaine, qui par sa spécificité — telle qu'elle se trouve «sublimée» dans la poésie d'Eminescu — enrichit la culture universelle.[30] D'autres critiques littéraires, comme S. Iosifescu, insistent sur le caractère intense de cette poésie, qui exerce une influence profonde sur la raison et sur l'imagination, sur son aspect tourmenté, qui se concrétise dans les types démoniaques, faustiens.[31] D'autres encore mentionnent le monde poétique qu'Eminescu a découvert au point de vue individuel et collectif, c'est-à-dire sa sensibilité intellectuelle et le sentiment de responsabilité à l'égard de son peuple et de l'humanité.[32] Tout le monde est d'accord pour affirmer la nouveauté de son idéal stylistique, dans la littérature, et avant tout dans la poésie roumaine.

A notre avis c'est surtout la tension intellectuelle qui caractérise l'œuvre d'Eminescu: la lutte entre l'optimisme et le pessimisme, l'espoir et la déception, le sens et le non-sens de la vie. Dans sa poésie d'amour et de nature, influencée par le folklore, ce sont les nuances particulières de la mélancolie et de la joie de vivre qui nous enchantent. En Europe centrale et orientale d'autres aspects de cette poésie, qui pour d'autres paraissent être trop liés au lieu et à l'époque, nous intéressent également. En effet, malgré les grands changements économiques, sociaux et politiques qui s'y sont produits, certains problèmes historiquement concrets, discutés par Eminescu, n'ont rien perdu ici de leur actualité. De ce point de vue l'œuvre d'Eminescu constitue un avertissement: son caractère contradictoire attire l'attention sur la nécessité du dépassement des conflits nationaux et sociaux, hérités du passé, et sur les exigences d'un nouvel humanisme dans cette partie de l'Europe à la formation duquel par la meilleure partie de sa poésie il a grandement contribué.

NOTES

[1] Lukács, Gy., *Az esztétikum sajátossága* (Le spécifique de l'esthétique), Budapest 1965, vol. II. p. 153.

[2] *Eminescu válogatott művei* (Œuvres choisies d'Eminescu). Rédaction et préface: B. Köpeczi; commentaires: L. Gáldi, Budapest, 1967.

[3] En ce qui concerne les textes poétiques, nous nous sommes servi de l'édition critique de Perpessicius: Eminescu: *Opere*, vol. I—VI., Bucarest, 1939—1963; pour ce qui est de la prose c'est l'édition de E. Simion et Fl. Şuteu qui nous a aidé: Eminescu: *Proza literară*, Bucarest, 1964. Les ouvrages les plus importants qui se rapportent à l'œuvre du poète: Călinescu, G., *Viaţa lui Eminescu*, Bucarest, 1964 (4e édition); idem: *Opera lui Eminescu*, vol. I—V., Bucarest, 1934—1936. Sur les nouvelles orientations de la critique, voir *Studii eminesciene*, Bucarest, 1965. Cf. encore A. Guillermou: *La genèse intérieure des poèmes d'Eminescu*, Paris, 1963.

[4] I. Tóth, Z., *Az erdélyi nacionalismus első százada* (Le premier siècle du nationalisme roumain de Transylvanie), Budapest, 1946.

[5] Ce roman, écrit sous forme de journal, présente le type révolutionnaire romantique «internationaliste» qui continue sa lutte en Russie. Cf. Simion, E., *Proza lui Eminescu*, Bucarest, 1964.

[6] L'article en question s'intitule *Echilibrul* (L'équilibre) et fut publié dans le numéro du 4 et 11 mai 1870 du journal *Federatiunea*. Voir sur cette question: Kemény, G. G., *Iratok a nemzetiségi kérdés történetéhez Magyarországon a dualizmus korában* (Documents relatifs à l'histoire de la question nationale en Hongrie à l'époque du dualisme), vol. I., Budapest, 1952.

[7] Eminescu, M., *Scrieri politice şi literare* (Écrits politiques et littéraires), publ. p. I. Scurtu, Bucarest, 1905, p. 155.

[8] Idem.

[9] Cf. *Istoria României*, réd. p. P. Constantinescu-Iaşi et d'autres, Bucarest, 1960, vol. IV.

[10] Călinescu, G., *Eminescu*, in *Studii eminesciene*, p. 55 et 59.

[11] Ces idées sont exposées dans les articles publiés par l'édition: *Scrieri politice* (Écrits politiques), publ. p. D. Murărașu, Craiova, s. d.

[12] Cf. Kakassy, E., *Eminescu élete és költészete* (La vie et la poésie d'Eminescu), Bucarest, 1962, p. 335.

[13] Les 5 Scrisori, appelées aussi Satires.

[14] Sőtér, I., *Nemzet és haladás* (Nation et progrès), Budapest, 1963, p. 708.

[15] Lukács, Gy., *Az ész trónfosztása* (Le détrônement de la raison), Budapest, 1965, p. 191.

[16] Călinescu, G., *Eminescu*, in *Studii eminisciene*, p. 60.

[17] Tertulian, N., *Semnificaţia critică şi polemică a pesimismului eminiscian*, in *Studii eminisciene*, p. 135 et suiv.

[18] Cf. Vianu, T., *Madách és Eminescu*, Helikon, N°. 1. 1964. Cette étude compare certains éléments philosophiques essentiels de la pensée de ces deux écrivains.

[19] Sărmanul Dionis; cf. l'explication de E. Simion: *Proza lui Eminescu*.

[20] Dobrogeanu-Gherea, C., *Studii critice*, Bucarest, 1890.

[21] Rusu, L., *Eminescu şi Schopenhauer* in *Studii eminesciene*, p. 107 et suiv.

[22] Cette affirmation se trouve dans une poésie qui ne sera publiée qu'après la mort du poète et qui s'intitule: *Eu nu cred nici în Iehova* (Je ne crois pas en Jehova non plus).

[23] Chendi, I., *Preludii*, Bucarest, 1903, p. 10.

[24] Il s'agit de Rötscher, Th., *Die Kunst der dramatischen Darstellung*. Sur la conception esthétique d'Eminescu, voir Husar, A., *Pe marginea unor consideraţii ale lui Eminescu despre artă* (En marge de quelques considérations d'Eminescu sur l'art), Viaţa Românească, n°. 4—5, 1964.

[25] D., Sur Eminescu et le folklore. Murărașu, D., *Comentari eminisciene*, Bucarest, 1967.

[26] Cité par Kakassy o. c., p. 97.

[27] Cité par Kakassy o. c., p. 350—351.

[28] Călinescu, M., *Titanul şi geniul in poezia lui Eminescu*, Bucarest, 1965.

[29] Voir les études d'I. Sőtér.: Aspects et parallélismes de la littérature hongroise, Budapest. 1966.

[30] G. Călinescu dans son étude in *Studii eminisciene*.

[31] Iosifescu, S., *Eminescu pe fondul literaturii universale*, in *Studii eminesciene*.

[32] Cf. le résumé de Kakassy dans sa biographie consacrée à Eminescu. Sur les questions de forme voir Gáldi, L., *Stilul poetic al lui Eminescu*, Bucarest, 1964.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 265—279 (1968)

Les traits socialistes du démocratisme révolutionnaire de Botev et de Petőfi

Par

PÉTER JUHÁSZ
(Budapest)

L'une des conséquences les plus frappantes de l'état retardataire de l'évolution bourgeoise en Europe orientale a été que, parmi les promoteurs, les porte-parole idéologiques de la révolution démocratique imminente, se trouvaient nombre de littérateurs, de penseurs qui ne se contentaient pas de simplement professer les mots d'ordre du progrès bourgeois, mais exprimaient, en même temps, des aspirations socialistes. Certes, nous pouvons relever, dans des pays au développement ayant suivi un cours classique, des phénomènes semblables quand, à côté des courants d'idées dominants, des revendications bourgeoises, les rêves utopiques et communistes des couches urbaines déshéritées réussissent également à se faire entendre. Dans son ouvrage polémique contre Dühring, puis dans ses si célèbres chapitres remaniés en un essai autonome, Engels a clairement attiré l'attention sur le fait que: «à côté des grands mouvements bourgeois, il y a toujours eu les manifestations autonomes de cette classe qui était l'annonciatrice plus ou moins évoluée du prolétariat moderne. Ainsi, à l'époque de la Réforme allemande et des guerres paysannes, les anabaptistes et Thomas Munzer; sous la grande révolution anglaise, les levellers; sous la grande révolution française, Babeuf. Les velléités révolutionnaires de cette classe encore insuffisamment développée s'accompagnaient de manifestations théoriques aussi, comme les peintures utopiques, aux XVIe et XVIIe siècles, des conditions sociales idéales, ou les doctrines directement communistes (Morelly et Mably) au XVIIIe siècle».[1]

Si les mouvements bourgeois des pays à l'évolution «normale» sont allés de pair avec des aspirations dépassant les idées et les intérêts de la bourgeoisie, il n'y a vraiment rien d'étonnant que les idéaux socialistes se soient encore plus nettement affirmés dans ceux, retardataires, des États de l'Europe de l'Est, où les mouvements bourgeois — d'ordinaire compliqués de combats pour l'indépendance — sont survenus quand, à l'Ouest, l'ordre bourgeois était déjà solidement établi et que toutes les contradictions de la société nouvelle étaient criantes. « . . . A l'encontre des promesses mirifiques des esprits éclairés — a noté Engels —, les systèmes sociaux et politiques créés par la voie de la «victoire de la raison» se sont avérés des malformations causant d'amères décep-

tions. Il ne manquait plus que les hommes qui formuleront cette désillusion.»[2]

Quand en Europe de l'Est les tâches des transformations bourgeoises démocratiques furent d'actualité, en Europe de l'Ouest non seulement les hommes exprimant ces amères déceptions par des théories utopiques et communistes avaient déjà fait leur apparition, mais l'élaboration du socialisme scientifique avait aussi été commencée, à partir du milieu des années 1840, dans les premiers ouvrages de Marx et d'Engels.

De la sorte, une certaine tension existait entre les deux moitiés du continent européen. L'Ouest continuait à servir de modèle à l'Est dans la liquidation du régime féodal; parallèlement cependant, il démontrait de manière déroutante les maladies constitutionnelles, intimes du système bourgeois. Tout cela ne pouvait manquer d'influer sur les mouvements démocratiques est-européens, et de deux façons: d'une part, la bourgeoisie, la plus intéressée aux changements, portée aux compromis par suite de se faiblesse relative, se fit encore plus prudente, puisqu'elle pouvait voir que le flux révolutionnaire amenait des aspirations dépassant les siennes; d'autre part, les fidèles véritables des transformations révolutionnaires durent se rendre compte qu'il ne s'agissait encore nullement du dernier mot prononcé par l'histoire de l'humanité et qu'il n'était possible de continuer à servir la révolution qu'en conférant au mot d'ordre Liberté-Égalité-Fraternité un sens neuf — socialiste.

En conséquence, le système idéologique des révolutions françaises et les doctrines du socialisme utopique et du communisme de France, d'Angleterre et d'Allemagne se fondirent ensemble; ce qui est plus, à partir de la seconde moitié du siècle passé, l'effet des idées du socialisme scientifique se fit aussi toujours plus patent dans les littératures est-européennes. La voie menant des Lumières au communisme est parfaitement rectiligne et la plupart des démocrates révolutionnaires de l'Europe orientale en ont suivi une variante raccourcie, simplifiée. Dans la pensée d'un Tchernichevsky, d'un Petőfi, d'un Botev, d'un Markovitch et de leurs compagnons, les grands enseignements de la révolution française et les doctrines communistico-utopiques forment un tout homogène.[3]

Les aspirations socialistes ne sont nullement d'actualité en Russie, aux alentours de la réforme du servage (1861), pourtant ce sont ces éléments qui assurent la véritable modernité des idées des démocrates révolutionnaires. Vers 1870, en Bulgarie et en Serbie, même certaines conditions de la transformation bourgeoise radicale ne sont, à la vérité, données; cependant Botev et Markovitch n'ont pu être les promoteurs des changements qu'en développant, corollairement, le dépassement théorique de ceux-ci. En puissance, nous constatons déjà la même chose chez Petőfi qui a su étendre son programme démocratique et antiféodal de l'insurrection nationale jusqu'à la réception du communisme anticipé.[4]

Dans ce qui suit, c'est avant tout par Petőfi et Botev que nous désirons démontrer comment le démocratisme révolutionnaire et l'utopie communiste se manifestent conjointement dans l'œuvre de ces deux poètes est-européens particulièrement radicaux. Les affinités entre la poésie, voire même la vie de ces deux grandes figures, ne demandent pas à être étayées; nous retrouvons ce parallélisme quasi dans toutes les études hongroises sur Botev, mais à cette occasion nous ne visons pas à la formulation d'une analogie d'ordre général, mais précisément à souligner la parenté spécifique illustrée par les idées communistes à l'état embryonnaire. A cet effet, nous serons toutefois tenus de mettre en avant quelques autres traits communs de l'esprit révolutionnaire qui pénétrait les deux poètes, afin de pouvoir transposer le parallélisme Petőfi-Botev, du plan des généralités, à celui des affinités immédiates pouvant être étudiées de plus près.

A première vue aussi, ce qui est le plus flagrant, c'est le rapprochement exceptionnel entre les conceptions poétiques du Hongrois et du Bulgare. Le problème est suffisamment notoire pour que nous puissions omettre son exposé.[5] Il leur est également caractéristique que, dans leur vie, comme dans leurs activités littéraires, c'est la primauté de la politique qui s'est constamment imposée. « . . . Après ma patrie, c'est toi que j'ai aimée le plus . . .» — écrivait Botev dans sa dernière lettre à sa femme.[6] Ce jugement, lapidaire comme un testament, du rapport entre l'amour de la patrie, de la liberté et de l'épouse nous rappelle immanquablement la formulation si semblable du mot d'ordre poétique de Petőfi:

Pour mon amour je sacrifierais
Ma vie,
Pour la liberté je sacrifierais
Mon amour.[7]

Le fait ne dépasse pas, en lui-même, le cadre du démocratisme général, il faut cependant insister sur l'anticléricalisme virulent — à l'encontre des auteurs s'efforçant de concilier la religion et l'esprit révolutionnaire — chez Petőfi, comme chez Botev. Celui-ci considérait «les successeurs du félon Pierre et de Paul, ce traître à Jésus-Christ»,[8] les représentants des différentes Églises, comme les ennemis majeurs du progrès; quant à l'opinion de Petőfi sur le clergé, elle apparaît suffisamment dans sa poésie *Legenda* (Légende).

C'est toujours sur le plan du démocratisme universel et de l'esprit révolutionnaire que se rencontrent les deux poètes quand ils voient l'histoire comme la lutte incessante des oppresseurs et des opprimés, et se rangent naturellement, dans ce combat, du côté de ces derniers. Chacun d'eux s'est demandé si les combats de liberté de l'humanité ne relevaient point d'un cycle perpétuel; la réponse ultime à ce doute s'est trouvée formulée dans l'acte révolutionnaire le surmontant. C'est dans les magnifiques vers de son poème *Világosságot !* (De la lumière !) que Petőfi s'est mesuré à l'idée «terrifiante» que le monde n'a

peut-être aucune raison et que celui qui verse son sang pour l'humanité ne profite point «à l'univers». Dans sa poésie Combat, Botev affronte des pensées semblables:

Les révoltés se sont écrasés contre les grilles,
Mais dis-moi : rien que d'un pouce, l'homme a-t-il
Avancé? Non ! Il se courbe sous le joug . . .

Pourtant, l'enseignement que les deux poètes tirent des amères expériences de l'histoire mondiale est que la lutte continue des oppresseurs et des opprimés se rapproche de l'ultime bataille qui assurera le triomphe définitif de ces derniers. C'est en exprimant cet espoir que Botev termine la poésie citée ci-dessus:

Mais sur notre terre où la méchanceté se déchaîne,
Où l'infamie a été portée au trône,
En ce monde où le pauvre est dévalisé,
Le dernier combat approche, je le sais bien.
Ce combat sera sacré, les combattants des saints,
Notre voix hurlera: «Du pain ou des balles !»

C'est dans une vision tout à fait identique à celle du «dernier combat» chez Botev que Petőfi peint la bataille qui départagera «les bons et les méchants»: «Perdant éternel jusqu'ici, | Le Bien vaincra maintenant. | Mais son premier grand triomphe | Coûtera une mer de sang.»[9]

Il est intéressant de remarquer que, chez le Bulgare, c'est dans le même poème que nous passons des conclusions pessimistes tirées du cours précédent de l'histoire à la vision optimiste de l'ultime combat, tandis que, chez Petőfi, les deux motifs se répondent dans deux morceaux se suivant à un mois de distance seulement. Cela indique également que l'histoire leur réservait des enseignements antagoniques et que ces tendances en lutte continuelle se manifestaient simultanément dans leur système d'idées. Soulignons naturellement que c'est toujours la foi révolutionnaire qui prenait le dessus. Il n'est également pas fortuit que — n'ayant pas d'autres arguments scientifiques à leur disposition — les deux poètes ont cherché à s'encourager dans l'histoire du christianisme. «Le sang d'innombrables martyrs du christianisme a coulé, avant qu'il n'arrive à ce que l'esclave soit considéré comme le fils de Dieu, le fils de l'Homme . . . La chrétienté, la révolution et le socialisme — la royauté, la constitution et la république: voilà des périodes historiques dont la succession n'est niée que par celui qui ne démêle pas l'évolution de l'humanité.»[10] De même, Petőfi: « . . . Ce qui doit venir, viendra. La religion chrétienne n'eut que douze apôtres, malgré tout elle se propagea. Comment ne se propagerait donc pas la république qui a déjà eu tant d'apôtres et de martyrs ! . . .»[11]

On ne saurait manquer de remarquer que, dans leur penser, la quête du sens de la lutte revient à maintes reprises, que la foi dans le progrès doit subir, au cours de leurs méditations, des épreuves renouvelées, ce qui démontre, déjà en soi, les dilemmes suscités par la réalisation du régime bourgeois en Europe

de l'Ouest. Les grandes figures de la Révolution française ignoraient ce conflit intérieur, elles ont vécu et sont mortes dans l'espoir de la victoire infaillible; le doute pointe pour la première fois précisément dans les écrits de ce Babeuf qui survécut à la chute des Jacobins et qui se sacrifia déjà comme l'adversaire de l'ordre bourgeois, l'instigateur d'une conjuration précommuniste. Pour Petőfi comme pour Botev, l'histoire des cinquante ou soixante-dix dernières années du régime bourgeois en Europe occidentale devait être une amère leçon, puisque cette évolution, le développement de l'industrie et de la technique apportaient les arguments décisifs à l'idée de l'inanité du combat.

Nous voici donc au point où le démocratisme révolutionnaire des deux poètes eut à choisir; la prise de conscience des contradictions du régime bourgeois instauré ne permettait de suivre que deux directions: celle du pessimisme rejetant toute idée révolutionnaire, ou celle de l'esprit révolutionnaire englobant les doctrines socialistes dégagées entre temps. Nous devons considérer comme l'affinité majeure entre les deux poètes le fait qu'ils ont donné une réponse identique à la question posée par l'histoire et qu'ils ont su moderniser leur démocratisme révolutionnaire à l'aide des idées utopiques et communistes.

Un autre élément caractéristique et notable est que leur évolution jusqu'au socialisme ne pouvait pas être exempte d'un certain anticapitalisme romantique, se manifestant en premier lieu dans leurs états d'âme temporaires, quand ils pensaient que le mieux serait d'éviter l'évolution capitaliste, de détruire l'ordre de l'industrie capitaliste menant à la paupérisation.

Cette disposition d'esprit se reflète, chez Petőfi, de la manière la plus typique dans un célèbre passage de ses *Uti levelek*, (Lettres de voyage) où il écrit, à propos de sa visite de la région minière de Nagybánya en Transylvanie: «Pas d'existence plus misérable que, peut-être, celle des mineurs. Ces blêmes taupes remuent la terre loin de la verte nature, jusqu'à la mort; et pourquoi? pour permettre à leurs épouses et enfants de végéter, et, à ceux qui ne sont ni leurs épouses ni leurs enfants, de gaspiller. Pourquoi ne vient-il donc pas un tremblement de terre qui secouerait toutes les mines du monde et les ferait sombrer jusqu'au centre de la Terre? . . . il n'y aurait plus d'argent, mais il y aurait du bonheur.»[12]

La condamnation, nourrie aux mêmes sentiments, du progrès technique jouant au détriment des pauvres, revient plusieurs fois chez Botev aussi et de la manière la plus percutante probablement dans un passage de l'article intitulé *Drapeau:*

«Toutes les découvertes et tous les procédés de perfectionnement de la science et de l'industrie sont nocifs au progrès et à la liberté, subséquemment au bonheur de l'humanité, si on ne peut pas les mettre à profit dans la pratique et si des avantages ne s'ensuivent pas aussi bien pour le pauvre que pour le riche. Il est indéniable qu'au cours du siècle passé les sciences naturelles, la physique et les mathématiques sont arrivées à de grandes réussites, mais nous

nous apercevons qu'une petite partie de l'humanité seulement en jouit — ce groupe qui a d'ailleurs toujours bien vécu et n'a jamais travaillé, suçant continuellement le sang des millions de malheureux «êtres humains». Considérez donc l'ensemble des pays civilisés de l'Europe et remarquez les soupirs et les cris de détresse étouffés qui filtrent de derrière les coulisses officielles du progrès; observez dans ses détails le combat acharné que se livrent, en Europe et en Amérique, le capital et le travail, et vous pourrez vous convaincre de la vérité de nos paroles; alors, votre bon sens dira à l'unisson avec nous qu'au sein du système social et politique de l'humanité de nos jours le pauvre est partout esclave et l'esclave partout pauvre.»[13]

Botev est hostile à la civilisation bourgeoise ouest-européenne dans son ensemble et il ne désire rien moins que son implantation en Bulgarie. «Chez nous aussi, comme dans tous les autres pays, — écrit-il — la civilisation européenne se manifeste, on ouvre des écoles, l'enseignement et la culture gagnent du terrain, l'agriculture et le commerce s'améliorent, des chemins de fer coupent les magnifiques terres de nos aïeux et nous rapprochent des Européens; bref, chez nous aussi, le progrès est manifeste dans tous les domaines . . . mais ne vous hâtez donc pas tellement, Messieurs ! Corollairement à la civilisation, chez nous aussi, le dépravation morale, intellectuelle et physique se propage, les modes s'imposent, l'alcoolisme et la syphilis se répandent; la culture ou — cela va au même — la science, les écoles et les cercles de lecture font naître de nouveaux parasites et spoliateurs sur le dos du peuple et n'offrent de meilleures conditions de vie qu'uniquement aux riches; l'amélioration de l'agriculture, les progrès du commerce vont dépouiller les travailleurs des terres et de leurs fruits, les donneront aux mains des capitalistes; le chemin de fer accélère tous ces processus et porte un coup au peuple en proportion du profit qu'il assure à ses constructeurs et actionnaires . . . Car ce ne sont que les gouvernements qui les construisent (or, leurs rapports avec le peuple sont ceux des bandits à la paisible population), ou certains détrousseurs et sociétés de voleurs, et comme le chemin de fer ne sert que leurs intérêts, il est néfaste à tous les peuples, surtout à ceux qui souffrent un esclavage politique et économique complet.»[14]

L'opinion de Botev sur les chemins de fer rend sensible les différences entre lui et Petőfi au sujet de l'appréciation de l'évolution capitaliste. Il va de soi que, ni chez l'un, ni chez l'autre, les états d'esprit d'un anticapitalisme romantique ne signifient pas qu'ils auraient voulu opérer un retour vers des conditions primitives idylliques, à la manière des «socialistes féodaux» à juste titre raillés dans le *Manifeste Communiste*. La condamnation de la propriété capitaliste représentait, aux yeux de ces deux poètes, celle de toute propriété spoliatrice. Nous avons vu que Botev comparait les gouvernements et les sociétés capitalistes à des voleurs; quant à Petőfi, il qualifiait de vol la propriété de la terre aussi.

Tous les deux étaient parfaitement conscients qu'à l'Ouest la propriété féodale avait cédé la place à la propriété capitaliste; ils pouvaient même observer la naissance des nouvelles formes de propriété dans leur propre pays aussi. L'un et l'autre pouvaient connaître la célèbre définition de Proudhon: «La propriété c'est du vol». Dans une corrélation différente, Botev s'est d'ailleurs référé à Proudhon[15] et, à plusieurs occasions, il a répété que les fondations du règne «des parasites est le vol, le mensonge et la violence»;[16] quant à Petőfi, il a émis un jugement intégralement proudhonien sur les maîtres des palais dans la deuxième strophe de son poème *Palota és kunyhó* (Palais et chaumière):

Où ton maître a-t-il donc pris ces trésors
Qui, du néant, le portent jusqu'aux sommets?
Là où l'autour a pris le petit oiseau
Qu'il déchiquette pour s'engraisser de son sang.

D'une telle prise de position, il n'y a plus qu'un pas à accomplir jusqu'à la propriété communautaire, la communauté communiste des biens qui prendra la relève de la propriété féodale et capitaliste, c'est-à-dire spoliatrice. Botev et Petőfi ont accompli ce pas. Dans le voisinage immédiat de *Palais et chaumière*, nous avons un poème-programme de Petőfi, composé en janvier 1847, une confession unique en son genre, à l'époque, et adressée *Aux poètes du XIXe siècle :*

Il se trouve de faux prophètes qui
Proclament avec grande méchanceté
Que nous pouvons nous arrêter, car voici
La Terre Promise.
Mensonge, éhonté mensonge
Que des millions démentent
Qui sous l'ardeur du soleil, affamés, assoiffés,
Désespérés vivent au jour le jour.

Quand à la corne d'abondance
Chacun pourra à l'envi y puiser,
Quand à la table des droits
Tous auront place à égalité,
Quand la lumière de l'esprit
Brillera à toutes les fenêtres,
Alors nous pourrons dire: arrêtons-nous,
Car nous voici à Chanaan !

La corne d'abondance accessible *à tous*, l'égalité intégrale des droits et les lumières étendues à tous les travailleurs: ce programme atteste, sans équivoque possible, l'adoption du système d'idées du communisme utopique. Un facteur particulièrement important du point de vue de notre thèse: l'adoption de l'idée de la communauté des biens, c'est-à-dire du même principe que Botev formule comme suit dans sa profession de foi: «Je crois ... à la patrie unie et indivisible de toute l'humanité et à la propriété commune de l'ensemble des biens.»[17]

La profession de foi de *La Commune bulgare* mérite d'être citée en entier; Botev l'a rédigée précisément dans l'année de la Commune de Paris, de cette révolution prolétarienne qu'il a glorifiée et défendue:[18]

«Je crois à la force unifiée, générale du genre humain peuplant le globe, pour faire le bien;

«à l'ordre indissolublement communiste de la société, quand le travail fraternel, la liberté et l'égalité libéreront tous les peuples de leurs tourments séculaires et de leurs supplices de toute sorte;

«au génie clair, vivifiant de la raison qui renforce le cœur et l'âme de tous les peuples, pour conduire à la victoire par la révolution et réaliser le communisme;

«à la patrie unie et indivisible de toute l'humanité et à la propriété commune de l'ensemble des biens.

«Je professe le saint communisme, qui mettra fin aux maux de la société.

«J'espère le réveil des peuples et l'ordre communiste à venir dans le monde entier.»[19]

Ce programme concis et élaboré formule de manière plus nette le communisme utopique que les citations que nous pourrions puiser aux œuvres de Petőfi et cela est compréhensible: Botev a vécu une génération plus tard, quand non seulement on connaissait les diverses utopies d'inspiration socialiste, mais aussi la plupart des ouvrages fondamentaux du communisme scientifique. Certes, il est difficile d'établir ce que Botev était exactement en mesure de savoir des travaux de Marx et d'Engels, mais les sources notoires semblent soutenir Guéorgi Constantinov qui a constaté que le poète bulgare était familier des idées de Herzen, de Tchernichevsky, de Dobrolioubov et de Bakounine, et avait également lu la traduction du *Manifeste Communiste* et du premier tome du *Capital*.[20] Même si les souvenirs de N. Roussel-Soudzilovsky sont valables, quand il relate que Botev et ses amis roumains «mâchaient et remâchaient» les ouvrages de Marx comme «des fruits d'une terre étrangère», il reste sans discussion qu'ils pouvaient apprécier le communisme à partir de l'horizon plus vaste d'une époque ultérieure à celle de Petőfi.[21] La netteté des écrits de Botev est également accrue du fait qu'ils ont vu le jour sur les colonnes de la presse en émigration, donc sans avoir à subir la censure, qu'ils ont pu transmettre librement la pensée de leur auteur, ce qui n'avait pas été le cas des manifestations semblables de Petőfi. Combien celui-ci était familiarisé avec les idées du communisme utopique, cela apparaît du témoignage d'un écrivain de son époque, Gusztáv Lauka. Celui-ci a noté qu'en 1847, quand le poète visita la verrerie de Zelistye, «son regard buta immédiatement sur ces esclaves blêmes et au corps languissant, sur ces ouvriers de la fabrication du verre auxquels nous sommes redevables des bouteilles et coupes qui nous permettent de sacrifier aux divinités de la gaieté et de la bombance. Il improvisa une telle harangue, à vue de nez d'inspiration socialiste et communiste à

la Louise Michel que le maître de céans fut fort content que ses ouvriers ne comprissent que le roumain et ne puissent incorporer à la chaîne de leurs idées les principes que les socialistes — je ne dis pas les ouvriers — des deux continents promulguent si puissamment le premier jour de mai.»[22]

Si, du point de vue de la solidité des connaissances et de la netteté de l'expression, les déclarations communistes de Botev sont mieux assises que celles de Petőfi, sous d'autres rapports elles sont aussi plus utopiques. Pour le poète hongrois, le communisme représentait un but lointain; il était conscient qu'au sein de la lutte pour les réformes socio-économiques, pour les modifications révolutionnaires et pour l'indépendance nationale, il n'y avait nulle possibilité historique de réaliser promptement «Chanaan». Tout en exprimant — aussi bien dans ses vers et dans sa prose, que dans ses déclarations orales — ses sympathies communistes, il ne brandissait pas, dans l'action pratique, le drapeau rouge, mais le tricolore. De plus, comme Sándor Lukácsy le souligne dans son étude déjà mentionnée (in: Kritika), le poète se comporta en homme des réalités et sut refouler à l'arrière-plan l'expression de ses aspirations communistes.

Tout autre est la situation avec Botev. Les révolutionnaires en émigration — cela est quasiment inévitable — sont toujours enclins à considérer la situation effective à travers les verres de leurs passions et de leurs désirs; cette règle valait pour Botev aussi. Il est indéniable qu'il jugeait les possibilités concrètes de la révolution du peuple bulgare avec plus d'optimisme que les réalités ne le permettaient; ajoutons à cela cette circonstance historique spécifique qu'en Bulgarie les communautés villageoises existaient encore et nous n'aurons plus à nous étonner que, chez Botev, le communisme apparaissait, parfois, comme un tâche immédiate, plus exactement: qu'il jugeait possible de lier le combat pour la libération nationale et sociale de son pays à la création d'un socialisme à communautés paysannes.

Semblable en cela à Herzen et à d'autres démocrates révolutionnaires qui idéalisaient le peuple russe, Botev croyait que le peuple bulgare disposait d'expériences et de possibilités sociales spécifiques, qu'il était en mesure de créer une société d'une liberté idéale, cet État démocratique qui ne connaîtra plus l'oppression économique et politique:

«Notre peuple vit une vie spécifique, dispose d'un caractère, d'une nature particuliers qui le différencient, en tant que peuple, des autres; permettez-lui de vivre selon ses propres idées et vous verrez bien quel secteur de sa vie sociale il encouragera au développement; aidez-le, tout au moins ne l'entravez pas, pour qu'il puisse se libérer de l'oppression du peuple barbare, avec lequel il n'a rien à voir, et vous verrez comment il arrangera ses affaires. Peut-être ne voyez-vous pas le grain, le germe dans ses communautés villageoises exemptes de toute centralisation, dans ses corporations, dans ses associations d'hommes, de femmes et de jeunes?»[23]

Selon le poète bulgare, l'Europe capitaliste est égoïste, impuissante, démoralisée, elle est hostile aux petits peuples et à leurs aspirations à l'égalité politique, économique et culturelle. En conséquence, en travaillant au programme du futur ordre public de son pays, il s'efforça de s'éloigner le plus possible des expériences que le monde occidental lui offraient comme modèle. Comme il était informé de l'existence de l'Internationale, il fit cependant entrer dans ses calculs l'aide effective du mouvement ouvrier de l'Europe de l'Ouest.[24]

Il recommandait toujours avec insistance à son peuple de ne pas copier aveuglément l'Europe; dans un de ses écrits, à la date du 16 mars 1875, nous pouvons lire: «Nous n'emprunterons à l'Europe qu'uniquement ce dont nous aurons besoin, ce dont nous manquons et ce qui est au profit de l'homme.»[25] Selon Botev, toutes les acquisitions de la raison, les sciences et les arts sont au profit de l'homme, mais le système social, les conditions de vie de l'Europe capitaliste n'ont aucun sens.

Il faut donc, avant tout, modifier l'ordre social, remplacer le règne du capital par celui du travail, anéantir l'esclavage, la misère; ce ne sera qu'alors que les conquêtes de la civilisation trouveront leur application judicieuse et éthique dans la vie. Seul le prolétariat «qui a été et sera partout le promoteur de toutes les révolutions»[26] est capable d'une telle transformation radicale des aménagements de la société.

Tout cela suffit pour démontrer qu'il y a beaucoup de choses positives dans l'opinion de Botev sur le monde occidental, mais il ne fait également pas de doute que les idées de Herzen ont exercé sur lui une forte influence: celui-ci mettait en doute que l'homme occidental fût apte à assimiler et appliquer les doctrines du socialisme.[27]

Sur ce point, la différence est flagrante entre le Bulgare et Petőfi, dont la «francophilie» était notoire. A propos de la manière «d'éviter» le capitalisme occidental et des communautés paysannes, les conceptions de Botev sont proches non seulement de celles des démocrates révolutionnaires russes, mais aussi de celles de Svétozar Markovitch.[28] Tout cela rend indubitablement plus sensibles les traits utopiques du communisme de Botev. Ses critiques marxistes, dont ceux auxquels nous nous sommes déjà référés, l'ont suffisamment souligné. Mon opinion est qu'il ne faudrait pas conférer une trop grande importance à l'expression des illusions de ce genre; d'une part, parce que Botev n'est le contemporain de Marx que selon le millésime; pour ce qui est des étapes de l'évolution historique, il est l'homme d'une période antérieure, de celle qui a précédé l'épanouissement du capitalisme, ce qui fait que nous devons considérer ses illusions comme naturelles; d'autre part, il ne nous est pas permis d'exagérer les «entraves» de Botev, parce que celles-ci n'indiquent pas simplement que le poète *n'en est pas encore arrivé* à l'assimilation effective du marxisme, elles témoignent également du fait qu'en définitive le développement est-européen n'a pas pris la tournure conforme aux schémas classiques. N'oublions pas que

la majorité des pays de l'Europe de l'Est ont évité, sinon le capitalisme même, du moins sa progression classique et que la révolution socialiste a triomphé dans des États grevés de vestiges féodaux, encore non industrialisés. Ce qui revient à dire que les idées de Botev sont, certes, éloignées des thèses marxistes se rapportant à la victoire du socialisme, mais qu'il est tout aussi vrai que l'évolution réelle de cette aire géographique du continent n'a pas concordé exactement avec ces thèses . . .

Résumons-nous: l'esprit révolutionnaire de Petőfi et de Botev est, à titre égal et inévitablement, saturé d'éléments communistes. Dans le cas du premier, il est superflu, aujourd'hui, d'insister particulièrement là-dessus; dans le cas du second, il n'est peut-être pas inutile de mettre en avant le fait. Je crois que nous pouvons, à juste raison, taxer d'étroites les appréciations qui rangent Botev simplement dans la catégorie des révolutionnaires bourgeois et nous pouvons nous rallier à l'analyse suivante de Todor Pavlov:

«L'opinion que Botev ne serait qu'un grand révolutionnaire démocrate bourgeois est erronée. Sur le plan objectif et historique, la révolution qu'il fallait mener à bien en Bulgarie était bourgeoise-démocratique et antiféodale; elle réussit grâce à l'ingérence de la Russie après l'écrasement du glorieux soulèvement d'avril. Mais parallèlement, comme nous l'avons vu, un processus s'était déroulé dans le pays, révolutionnant à l'extrême les masses de plus en plus prolétaires du village et de la ville. Botev a grandi, vécu, œuvré et sacrifié sa vie précisément sous l'égide de ce processus, non en tant que politicien bourgeois-démocratique, toutefois radical, à l'instar de Karavelov à ses débuts, mais en tant que représentant et chef de l'aile révolutionnaire le plus à gauche, selon la dénomination de Blagoev, le représentant et le chef de «l'aile des communards». Toutes les autres motivations et appréciations de la vie, des œuvres et des résultats de Botev sont antihistoriques et antiscientifiques.

«Naturellement, dans de telles conditions, Botev n'a pas pu connaître le développement intégral et d'un bout à l'autre conséquent du socialiste scientifique, du marxiste, du matérialiste dialectique. Botev n'a pu être le promoteur du socialisme en Bulgarie. Cependant sa conviction socialiste, tout en ne renfermant que quelques éléments du matérialisme dialectique, tout en s'avérant utopique, lui a permis de représenter non seulement le renouveau bulgare, mais d'être aussi le guide et le chef spirituel de la future génération «populiste» et marxiste-socialiste. Sans cette influence exercée par Botev sur les masses laborieuses de Bulgarie, particulièrement sur les intellectuels, l'apparition et le renforcement du socialisme scientifique dans ce pays auraient rencontré de sérieux obstacles.»[29]

Todor Pavlov vise encore à cerner les fondations de classe de l'esprit révolutionnaire de Botev. Là, son argumentation n'est pas convaincante sur tous les points. Selon lui, Botev «est le représentant des couches se prolétarisant et de plus en plus révolutionnaires dans les luttes de libération . . . C'est

justement pour cela qu'il ne pouvait s'arrêter à la révolution bourgeoise-démocratique, mais devait passer, logiquement et inévitablement, au socialisme utopique, tout en subissant plusieurs influences: celle de Tchernichevsky, celle de Proudhon, enfin celle de Marx.»[30]

A ce passage, Pavlov se contredit à un certain point. Il reconnaît que «de vrai prolétariat, si nous omettons les ouvriers des artisans, qui désiraient tous s'installer à leur propre compte, il n'y en avait pas, alors, en Bulgarie ... Ou, s'il y en avait ... il n'était pas encore mûr à la compréhension du rôle dirigeant historique qui l'attendait ...»[31] Or, s'il n'existait pas un prolétariat, il ne pouvait comprendre son propre rôle, mais il n'était pas plus nécessaire que Botev le formule à son intention ... Une autre constatation de Pavlov semble moins contradictoire: il dit que Botev et ses compagnons ont été les porte-parole des pauvres des villages et des villes, surtout des intellectuels révoltés issus de ce secteur social. En tout cas, nous pouvons établir à propos des complexes problèmes de la définition des bases de classe qu'il est impossible de motiver uniquement par cela le passage logique et inévitable au socialisme utopique chez Botev — et chez les autres poètes est-européens de son espèce. Pour ce qui est de cette corrélation, nous devons considérer comme d'importance décisive le fait — rappelé au début de la présente étude — que les mouvements bourgeois de l'Europe de l'Est se sont joués à une époque historique où, à l'Ouest, l'ordre bourgeois avait déjà montré son vrai visage et où le socialisme, le communisme utopiques étaient déjà nés. Dans cette partie de l'Europe, tout révolutionnaire démocrate aspirant à un changement vraiment radical devait parvenir, sous une forme quelconque, aux idées socialistes transcendant les contradictions du régime bourgeois établi.

Pour terminer, voyons brièvement les différences entre l'esprit révolutionnaire démocratique, tissé d'éléments socialistes, de l'Europe orientale, avec pour représentants caractéristiques un Petőfi ou un Botev, et les conceptions des utopistes d'Europe occidentale.

La différence principale, allant de soi et ne nécessitant pas d'explications plus abondantes, est que Petőfi et Botev sont des révolutionnaires actifs, des militants de révolutions sociales immédiates, et non des rêveurs couvant des projets à propos d'un avenir lointain. De là, indissociablement, la seconde différence fondamentale: pour Botev et pour Petőfi, le communisme est à la fois l'idée de la libération nationale et de la solidarité fraternelle des peuples libres, tandis que chez les utopistes occidentaux, la question nationale n'a jamais été au centre des préoccupations.

Si les révolutionnaires est-européens sont nés, c'est parce qu'ils aspiraient au renouveau national de leurs petits pays dégradés en province des empires autrichien, russe ou ottoman. Comme l'oppression étrangère signifiait également la défense autoritaire des systèmes féodaux sclérosés, la libération sociale et nationale s'entrelaçait inextricablement, si bien que l'idéal national, le

patriotisme et la fraternité des peuples accédaient à une importance primordiale dans les conceptions utopiques et communistes aussi des révolutionnaires.

Cette vérité qui saute aux yeux doit être répétée, parce que, ces derniers temps, même d'excellents historiens de la littérature l'oublient. Ainsi, l'un des meilleurs spécialistes de la philosophie de Petőfi est Sándor Lukácsy, mais ses études consacrées, à ce jour, à la genèse de l'idéologie révolutionnaire du poète ne témoignent pas d'une compréhension suffisante à l'égard du problème national. De plus, dans un article sur son programme de recherches, il use d'une formulation qui relègue cette question directement à l'arrière-plan. Il écrit en effet qu'il oserait fonder «toute une monographie de Petőfi»[32] sur cette idée d'Endre Ady que Petőfi «aurait trouvé la mort pendant la Commune, s'il n'avait péri au cours de la guerre de liberté de 1848-1849.» Je crois bien qu'une monographie fondée sur les traits communards en puissance du poète se révélerait quelque peu prévenue, le chantre de la lutte pour la libération nationale n'y trouverait guère sa place. Il ne s'agit pas d'une formulation hâtive ou inconsidérée chez Lukácsy; cela apparaît nettement à la fin de l'article incriminé: Lukácsy nous invite à décider quel est le Petőfi que nous glorifions: «le fils de la pousta ou l'intellectuel, le chansonnier ou le poète de rayonnement mondial, le chantre aux couleurs hongroises ou le révolutionnaire européen?» Le poète László Benjámin a réagi à cette question d'examinateur et, avec beaucoup de bonne volonté, l'a taxée de «quelque peu confondante, abusive». Espérons qu'il a raison. Mais le texte imprimé est là, fixant cette mise en opposition malheureuse et inacceptable du «chantre aux couleurs hongroises» et du «révolutionnaire européen».[33] Pourtant, Petőfi — et Botev aussi — a été les deux à la fois!

Parfois, nous enregistrons des tentatives semblables dans le cas du Bulgare; ainsi nous ne pouvons considérer ni comme exacte, ni comme historiquement authentique la définition de Pantéléï Zarev: «Botev considérait la révolution nationale comme partie intégrante de la révolution sociale.»[34] Notre sentiment est qu'il s'agit là de la projection en arrière, dans le passé, d'une conception de nos jours. Le point de départ de Botev a été la lutte de libération de la Bulgarie opprimée, c'est de là qu'il est arrivé jusqu'au communisme. Il n'y aurait pas beaucoup de sens à vouloir établir un ordre de succession, mais la logique et la chronologie attestent sans laisser d'équivoque la primauté de l'élément du combat national pour la liberté. «C'est toi que j'aime le plus après ma patrie», a dit le poète dans son dernier message (un véritable testament) à sa femme. Après ma patrie — voilà la formulation digne du poète d'une époque et d'un pays dont les objectifs d'actualité sur le plan historique ne sont pas la réalisation du communisme, mais le triomphe de la liberté de la nation, cette condition première de tout progès social. Botev s'est, lui-même, exprimé clairement à ce sujet: « . . . de même que l'individu, une nation entière réclame également, pour se développer et arriver à un certain degré du relèvement moral

et du bien-être matériel, une seule condition, qui prime toutes les autres, et dont le nom est: liberté. Comme cette condition n'existe pas dans notre pays, tout progrès reste impossible.»[35]

A l'exception des démocrates révolutionnaires russes qui étaient les fils d'une grande nation, qui n'ont pas été contraints, en conséquence, à se débattre parmi des problèmes de ce genre, telle fut la prise de position naturelle de tous les littérateurs révolutionnaires est-européens du siècle passé. C'est elle qui commanda à Petőfi de ne plus parler, pendant la guerre de liberté du «drapeau rouge», mais seulement du drapeau national. Nous n'avons nullement besoin de «repenser» à retardement la question telle qu'elle avait été inéluctablement posée par l'histoire, ni de la moderniser en tentant de convertir l'élément national en composant d'un quelconque programme social d'ordre général. L'approche la meilleure des grandes figures du passé n'est pas la modernisation spécieuse et laborieuse, mais la compréhension des conditions historiques effectives.

NOTES

[1] Engels, Fr.: *L'évolution du socialisme, de l'utopie à la science;* Éditions Szikra, 1945; p. 8.

[2] Op. cit.; p. 11.

[3] Pour ce qui est des rapports de Petőfi au socialisme contemporain, cf.: Révai, J.: *Válogatott történelmi írások* (Études historiques choisies); sous la direction de F. Majláth A.; 1966; t. I, p. 217.

[4] C'est Fekete, S. — dans ses ouvrages *A márciusi fiatalok* (La jeunesse de mars; Éditions Szikra, 1950) et *Vasvári Pál* (Éditions Művelt Nép, 1951) qui s'est penché le premier sur les traits socialistes des conceptions révolutionnaires de Petőfi et de Vasvári. Plus récemment, Lukácsy, S. a démontré à l'aide d'une riche documentation les rapports idéologiques entre Petőfi et les socialistes de son époque: *Petőfi és Cabet* (P. et C.), ITK; 1966, n° 3—4; . . . *és piros zászlókkal* (. . . et sous des drapeaux rouges), *Kritika;* 1967, n° 11 et 1968, n° 1 et 3.

Cf. tout dernièrement: Juhász, P.: *La poésie en tant qu'instrument du renouveau national et social dans la littérature est-européenne du siècle dernier; Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae,* Tomus 10.

[6] *Écrits choisis de Hristo Botev;* choix et traduction en hongrois par Géza Képes; Budapest, 1950; p. 120.

[7] *Œuvres complètes de Petőfi;* Éditions de l'Académie; t. II, p. 133.

[8] Botev: op. cit.; p. 102.

[9] *Az ítélet* (Le Jugement), in Petőfi: op. cit.; t. II, p. 179.

[10] Botev: op. cit.; p. 87.

[11] Petőfi: op. cit.; t. V, pp. 93—94.

[12] Idem, p. 52. — Combien cet appel à la destruction des mines n'est que le reflet d'un état d'âme passager, d'un éclat poétique, cela apparaît clairement dans sa poésie *Vasúton* (En chemin de fer): «Cent chemins de fer et mille même! Construisez-en, construisez-en! Qu'ils courent à travers le monde, comme les veines à travers le corps.» Pour ce qui est de l'analyse détaillée — se rattachant à notre sujet — de la poésie, cf.: Fekete, S.: *A márciusi fiatalok* (La jeunesse de mars); Éditions Szikra, 1950; pp. 226—229.

[13] Botev: op. cit.; p. 104.

[14] *Satchinénia na Hristo Botev,* 1945; pp. 75—76. *Zname,* Ire année, n° 17.

[15] «. . . et nous pouvons répéter de plein droit avec Proudhon qu'en ce moment tout gouvernement est une conjuration contre la liberté humaine»; op. cit.; p. 65; *Zname,* Ire année, n° 14.

[16] Op. cit.; p. 64; *Zname,* Ire année, n° 14.

[17] Botev: op. cit.; p. 69.

[18] Botev a fustigé avec une ironie cinglante les calomniateurs de la Commune: «Maudissez donc les communistes, parce qu'ils ont détruit votre capitale et parce qu'ils ont marché à la mort sous des mots d'ordre que vous haïssez: «La liberté ou la mort !» — «Du pain ou des balles !» Crachez donc sur le cadavre de ces victimes de la civilisation, parce qu'ils ont eu encore assez de forces et de sentiment de l'honneur pour prendre les armes et opérer une sortie du marécage de l'immoralité. Jetez donc pierres et boue sur la tombe de Dombrowsky, parce qu'il n'a pas été l'esclave, ou le valet d'une tête couronnée, mais s'est opposé fermement, combattant d'un but sacré, d'un idéal magnifique, aux traîtres à la France qui ont déversé tant de maux sur l'humanité». — Botev; op. cit.: p. 86.

[19] Botev a composé sa profession de foi communiste à Galatzi et l'a datée du 20 avril 1871.

[20] Constantinov, G.: *Savest na naroda*, Sofia, 1963; p. 64. — Derjavine, K. N.: *Hristo Botev*, Moscou, 1962; pp. 227—228.

[21] Burmov: *Hristo Botev prez pogléda na savremènitzité*, Sofia, 1945; p. 101.

[22] Lauka, G.: *Petőfi Sándor Nagybányán és a zelistyei hutában* (S. P. à Nagybánya et à la verrerie de Zelistye); cité par Harvany, L.: *Így élt Petőfi* (Ainsi vécut Petőfi), t. II, Budapest, 1967; p. 89.

[23] *Duma*, 1871; n° du 25, VI.

[24] Cf.: son article au n° 24 de l'année 1875 de *Zname*.

[25] *Zname*, Ire année, n° 11.

[26] Idem.

[27] Cf., à ce propos: l'étude de Constantinov, G. sur Hristo Botev in: *Savest na naroda;* p. 21.

[28] La conception de Markovitch sur la possibilité d'éviter l'évolution capitaliste et sur l'importance des communautés de village est analysée en détail par Karassev, V. G. dans son ouvrage *Svétozar Markovitch* (Moscou, 1956). «Markovitch était convaincu — pouvons-nous y lire — que la Serbie était en mesure, au cours de son évolution sociale, d'éviter la phase capitaliste du progrès et il espérait qu'après la victoire de la révolution paysanne (de caractère bourgeois-démocratique), la grande famille patriarcale — la zadrouga — et la communauté du village permettront d'arriver au socialisme. Markovitch surestimait les possibilités d'une révolution paysanne . . .» Tout cela vaut indubitablement pour Botev aussi. Les idées des deux révolutionnaires étaient d'autant plus rapprochées qu'ils soulignaient vigoureusement (Markovitch surtout, dans son étude *La Serbie à l'Est*) la nécessité d'une révolution s'étendant à tous les Balkans et amenant l'union des peuples de cette aire géographique.

[29] Pavlov, T.: *Balgarski pissatéli — Hristo Botev g nachéto vréme;* Sofia, 1950; pp. 13—14.

[30] Op. cit.; p. 13.

[31] Op. cit.; p. 12.

[32] Lukácsy, S.: *Petőfi, öt év múlva* (P., cinq ans après); *Élet és Irodalom*, 1967; n° 52.

[33] Benjámin, L.: *Pótvizsga Petőfiből* (Examen de repêchage sur P.); *Élet és Irodalom*, 1968; n° 2.

[34] Zarev, P.: *Hristo Botev — Istorija na balgaroskita literature;* Sofia, 1966; p. 541.

[35] Botev: op. cit.; pp. 89—90.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (3—4), pp. 281—292 (1968)

Contribution à l'étude des origines de la poésie tchèque moderne

Par

László Dobossy
(Budapest)

Dans la présente étude, je me propose d'illustrer et de démontrer, une fois de plus, la thèse selon laquelle, aux étapes importantes des lettres modernes d'Europe centrale et orientale, se manifestent des symptômes — tendances, courants, «écoles» et œuvres — typologiquement semblables. Ces nouvelles aspirations artistiques sont, le plus souvent, d'emprunt dans les littératures de cette partie du continent et, implantées dans leur nouveau milieu; s'étant mesurées et adaptées aux traditions littéraires nationales, elles changent de fonction, mais de manière si spécifique que leur cheminement ultérieur au sein de ces littératures tout juste se coudoyant, voire même s'ignorant presque entièrement, est jalonné d'œuvres aux structures pour leur fond identiques et aux contenus d'idées en affinité.

Il va de soi que les décalages dans la cadence de l'évolution nationale et sociale, ainsi que le degré de développement des moyens d'expression de la langue littéraire peuvent aussi bien se répercuter dans le temps que causer des divergences de forme et de contenu, mais la tendance fondamentale aura toujours la même orientation, à savoir l'analogie substantielle du rôle de la littérature dans la vie publique des petits peuples centre- et est-européens tout au long de leur histoire.

Dans cette aire géographique, les lettres ont été, surtout dans la première moitié du XIXe siècle, mais — de fait — jusqu'aux années 1890, un facteur de poids dans le processus de la formation en nation. Ou bien elles voulaient enseigner, éduquer, relever, «ennoblir» («Depuis les sentences des sonnets de Kollár jusqu'aux sentences explosives de St. K. Neumann, la littérature tchèque s'est développée autour d'un noyau didactique à l'excès» — a constaté Vítězslav Nezval [*Z mého života*, p. 96]); ou bien, comme dans le cas de la littérature hongroise, elles répétaient leurs avertissements pathétiques au sujet de la destruction continuellement menaçante de la nation. Mais, de toute façon, c'était l'engagement, l'action politique, le désir d'exercer une influence directe qui conditionnaient les courants artistiques qui — en tant que produits de sociétés ayant passé le cap de la révolution bourgeoise — proclamaient d'ordinaire, à leur état initial, des principes humains généraux, plus

d'une fois utopiques, et visaient à des buts exclusivements artistiques, puis, transplantés dans ces littératures, ils subissaient des modifications et devenaient moyens pour éveiller la conscience nationale ou pour vaincre le sentiment alarmant de sa carence.

Quand nous examinons ce processus aux transmissions complexes sous l'angle de la littérature hongroise et tchèque, nous devons établir comme thèse de départ que les contacts réciproques entre les deux ont été, tout au plus, accidentels, si bien qu'on ne saurait parler d'interférences, à moins de tomber dans l'outrance et de considérer comme telles l'écho en Hongrie, dans les années 1820, des chants épiques apocryphes de l'ancienne Bohême, ou la découverte quelque peu tardive de Petőfi par les Tchèques entre 1860 et 1880 . . . Malgré tout, le caractère des tournants de l'évolution présente des affinités: le romantisme hongrois est, avant tout à cause des aspirations populaires et nationales, plus proche du tchèque (naturellement du serbe et du polonais aussi) que du romantisme anglais, français, voire allemand. Les manifestations initiales du réalisme offrent également nombre de parallèles, non seulement sur le plan chronologique, mais aussi parce que les œuvres sont l'expression de mêmes objectifs, et de semblables visées créatrices.

Mon but immédiat est d'attirer l'attention sur le fait que le vaste procès de renouveau qui s'est déroulé, dans les lettres tchèques, à la fin du siècle dernier et, dans celles de Hongrie, quelque peu plus tard, après l'entrée en scène de la génération d'Endre Ady, c'est-à-dire au cours de la première décennie du XXe siècle, s'est lui aussi conformé grosso modo à la loi ci-dessus.

Ici et là, «les temps étaient mûrs» (donc les conditions sociales servant de sol nourricier aux lettres) pour l'assimilation des idées nouvelles, pour l'élaboration d'œuvres neuves. A la suite de l'industrialisation, le public s'était réordonné, la vie intellectuelle se faisait mieux différenciée et plus inquiète, des groupes d'intellectuels lancés dans de fiévreuses recherches s'organisaient, des revues plus ou moins éphémères proclamaient d'audacieuses idées, en littérature les nouveaux enseignements tendaient à des fins nouvelles sous des formes inédites, l'orientation européenne de l'opinion publique s'était modifiée, l'attrait de Paris, de la France devenant, ici et là, plus souligné, la bizarre tension imprégnant l'atmosphère faisait jaillir, comme des étincelles, «les chansons neuves des temps nouveaux». Les souvenirs de F. X. Šalda sur les années 1890 sont exactement valables pour ce qui est, quinze ans plus tard, de la situation de la vie intellectuelle en Hongrie: «Quelle drôle d'époque c'était . . . L'ancienne avait terminé son cours, elle était moribonde, morte même, mais n'était pas encore tombée des branches de l'arbre du temps, empêchant de la sorte l'éclosion de la nouvelle époque, rendant son enfantement plus laborieux.» (Introduction au volume *Juvenilie*, 1925.)

Cet enfantement laborieux s'accompagnait de combats douloureux, de discussions véhémentes, de dénonciations réciproques. Mais en fin de compte,

en Bohême comme en Hongrie, on vit le triomphe d'une littérature moderne qui a pu être à la source d'une évolution produisant des valeurs durables et l'a stimulée jusqu'à nos jours.

*

Dans ce qui suit, je vais tenter de présenter la première phase de cette progression parallèle: le grand tournant enregistré dans la poésie tchèque des années 1890; mon tour d'horizon typologique indique cependant à la lettre que les phénomènes à décrire — hormis les modifications des spécificités nationales et sociales — se répéteront dans la révolution littéraire hongroise, de portée analogue, qui surviendra quinze ans plus tard.

On sait que, dans la seconde moitié du siècle passé, la Bohême s'était bien plus rapidement industrialisée que les autres territoires de la Monarchie, avant tout le Royaume de Hongrie, en conséquence de quoi le mouvement ouvrier tchèque était plus solide, mieux organisé, plus efficace. A partir de 1885 environ, nous y trouvons déjà des tendances diverses qui s'affrontent; parmi elles, les plus importantes sont la social-démocratie divisée par les luttes intestines, et l'anarchisme qui lui fait front et dont l'importance est particulière sur le plan littéraire aussi, puisque enthousiasmant les meilleurs éléments des jeunes intellectuels progressistes.

L'analyse des rapports entre la littérature et l'anarchisme tchèques mériterait une étude à part; à ma connaissance, dans les décennies du tournant de notre siècle, ces accointances étaient plus solides et plus intenses que dans n'importe quel autre pays d'Europe; nous savons qu'à l'époque l'anarchisme œuvrait vigoureusement et de manière active dans plusieurs endroits, mais nulle part ses attaches aux lettres n'étaient aussi fortes que chez les Tchèques. De Neumann à Hašek, nombre d'éminents poètes et écrivains collaborèrent, pendant un temps plus ou moins long, avec des groupes et des revues anarchistes, ce qui faisait naturellement que leurs œuvres puisaient aussi d'abondantes inspirations à l'idéologie anarchiste. Il n'est pas possible, sur ces colonnes, par suite de l'objectif et du caractère de mon étude, de mettre au jour les raisons de ce phénomène; il nous suffira, en guise de point de repère, de rappeler que les groupements progressistes fort actifs des mouvements littéraires tchèques dans les années 1890 étaient profondément imprégnés d'idéalisme et de subjectivisme, donc des mêmes tendances idéologiques qui se présentaient, d'une part, comme les colonnes fondamentales de l'anarchisme et, d'autre part, comme celles de la plupart des aspirations artistiques modernes, surtout du symbolisme.

De même que l'aile la plus marquante de l'anarchisme passa du courant individualiste des débuts à l'anarcho-communisme ou anarcho-syndicalisme, les poètes abandonnèrent aussi le symbolisme pour chercher des possibilités neuves, un élan renouvelé dans la poésie collectiviste, «vitaliste», «civiliste». En examinant les phénomènes littéraires, je me permettrai de revenir

sur ce processus plus en détail; à cet endroit, je ne désirais que renvoyer brièvement à la portée spécifique de l'anarchisme dans le domaine de la littérature.

De même que la classe ouvrière — et dans une mesure encore accrue —, la bourgeoisie est également le champ de bataille de diverses tendances politiques et idéologiques. Les Vieux-Tchèques s'affaiblissent graduellement, tandis que le Parti des Jeunes-Tchèques touchant au pouvoir économique et — partiellement — politique, se révèle de plus en plus impuissant, plongeant dans le narcissisme national, dans les passions cocardières et beuglantes, pratiquant une politique stagnante, nourrie uniquement aux panégyriques des résultats atteints ou plutôt recueillis sans peine aucune. Mais, toujours vers 1885, des mouvements d'opposition se précisent aussi, accélérant sensiblement le renversement de situation dans les lettres.

Un tel mouvement d'opposition a été celui des «réalistes» qui — bien que faibles pour leur nombre, mais particulièrement forts pour leur influence, y compris leur influence littéraire — menèrent, sous la conduite de T. G. Masaryk, un combat opiniâtre pour une introspection nationale plus approfondie, pour l'élimination des chimères et des mensonges, notamment pour le dévoilement de la falsification des manuscrits tchèques anciens, «retrouvés» en 1817 et 1818, pour lui fournir les arguments nécessaires et surtout pour faire accepter, sur le plan politique aussi, cette réfutation philologique. Un peu plus tard, mais encore une fois quinze années avant le procès scandaleux des Juifs de Tiszaeszlár en Hongrie, poursuivis d'accusation de crime rituel, ce fut Masaryk et son groupe qui menèrent une campagne d'agitation et d'information dans l'affaire Hilsner, cet autre cas de prétendu meurtre rituel. Si nous ajoutons à cela, du moins dans le cas du chef du parti «réaliste», que Masaryk étayait son orientation anglo-saxonne et française d'une étude approfondie bien que partielle de la «question russe», nous aurons une esquisse suffisamment nette du rôle et de l'importance de ce groupement dans le modelage de la conscience nationale et littéraire des Tchèques à la fin du XIXe siècle.

A gauche des «réalistes», partagés entre l'attraction des partis bourgeois et du mouvement ouvrier, divers groupes radicaux, libéraux, d'idéologie progressiste œuvraient avec plus ou moins d'efficacité et leur action sur l'évolution des lettres n'était rien moins que négligeable. La sécurité d'État autrichienne s'inquiéta de leurs activités: le procès «Omladina», provoqué en 1893-1894, qui marqua l'entrée dans l'arène publique de Stanislav Kostka Neumann, alors âgé de 19 ans, visait en fait à la destruction de ces groupements d'inspiration progressiste, et non de manière totalement inefficace, comme le développement ultérieur de la situation le démontra, puisque le vaste essor politique à la fin des années 1880 et dans les suivantes fut stoppé net, en vint, petit à petit, à son déclin, l'expression de l'entrain créateur passant de plus en plus, du domaine de la politique, dans celui de la vie intellectuelle, en premier lieu de la littérature.

Les aspirations politiques commencèrent alors à se manifester sous le couvert des lettres, pensée et action se mélangeant de nouveau indistinctement. Quant aux jeunes progressistes qui, plus tôt, se proposaient pour réaliser des tâches nationales concrètes, ils étaient en train de s'en détourner de plus en plus vers l'absolu professé par l'anarchisme.

C'est à ce moment, en 1895, que paraît, sur les pages de la revue Rozhledy, le *Manifest české moderny* (Manifeste du Moderne tchèque) véritable mémento des aspirations et courants «modernes» de l'époque. Selon le point de vue majeur de la présente étude, le synchrétisme idéologique étant le trait capital de l'évolution littéraire des petits peuples en Europe centrale et orientale, nous devons considérer le manifeste tchèque du modernisme comme un document de portée particulière.

En effet, nous avons là, côte à côte, l'aspiration à un art nouveau imprégné d'individualisme et l'appel à une critique de niveau scientifique, mais d'inspiration artistique, ainsi que la condamnation de l'esprit patriotard jonglant avec les phrases creuses, l'acceptation des activités politiques quotidiennes se proposant des buts effectifs, l'insistance sur la nécessité des changements sociaux, la sollicitation du triomphe de la vérité — c'est-à-dire la somme du programme de tous les groupements qui, dans la vie tchèque à l'époque, réclamaient des modifications plus ou moins en profondeur. Ce manifeste est comme le rassemblement en un point focal de tous les rayons jusque-là dispersés; mais, bientôt, les lignes de force se ramifieront de nouveau, de même que les routes suivies par les signataires qui, bien souvent, se tourneront franchement le dos. Ce qui est, d'un autre côté, une preuve de plus que le cheminement d'une carrière littéraire est, plus d'une fois, tortueux, que des étapes différentes peuvent se suivre dans un ensemble d'œuvres et que, en conséquence, la classification de l'histoire littéraire sur la base d'une seule période, certes de grande importance, peut s'avérer erronée, par exemple — comme cela est plus d'une fois le cas — quand l'étiquette de «moderne tchèque» est appliquée à des littérateurs dont l'évolution ultérieure a pris un tout autre cours.

Tentons maintenant de présenter succinctement les lignes de force littéraires qui se sont temporairement rencontrées dans le manifeste du modernisme: d'où venaient-elles? quel a été leur rôle, dans la lutte commune des courants progressistes? quel a été leur sort après la désagrégation du groupe et quelles traces ont-elles laissées derrière elles?

Du point de vue littéraire, c'est le symbolisme qui était la tendance la plus importante; sur les douze signataires du *Manifeste*, trois — F. X. Šalda, Otokar Březina et Antonín Sova — comptaient parmi les pionniers, les introducteurs et les représentants majeurs du symbolisme. Depuis le milieu du siècle dernier, c'est-à-dire depuis l'apparition de la génération de Neruda et de ses amis (et, en fait, jusqu'à nos jours), les prises de contact avec la littérature mondiale sont exceptionnellement nombreuses et caractéristiques, de même que le

désir de faire connaissance avec les courants nouveaux et de les assimiler. L'expression de cette orientation avait été, notamment, à peine quelques années après l'apparition du mouvement symboliste français et parallèlement à son rapide épanouissement, les vigoureuses manifestations du symbolisme dans les lettres tchèques aussi.

C'est un récit de František Xaver Šalda, alors âgé de vingt-quatre ans, qui fait éclater l'orage: la critique conservatrice témoigne de la nervosité à l'apparition du symbolisme, de la «décadence» littéraire et soulève le problème de l'accessibilité au commun et — comme tant de fois dans les lettres d'Europe du Centre et de l'Est — celui du prétendu danger qui guette la tâche d'éducation patriotique. La réponse du jeune auteur à ses accusateurs est une grande étude: *Synthetism v novém umění*, (Synthétisme dans l'art nouveau, 1891) célèbre à plusieurs points de vue. Premièrement, parce qu'elle fournit la première analyse et appréciation critique de l'esthétique développée jusque-là par le symbolisme français; deuxièmement, parce que Šalda indique le synthétisme — le titre de l'essai en fait foi aussi — comme le trait majeur du courant moderne qui s'est dégagé, par le fait du hasard, sous la dénomination de symbolisme. Cela est une allusion on ne pourrait plus claire à cette opinion de Šalda que, parmi les initiatives françaises, les véritablement stimulatrices seront celles qui — à l'instar (certes, de manières différentes) de l'œuvre d'un Mallarmé ou d'un Rimbaud — se proposent d'approcher sous le signe de l'intégralité les couches encore non explorées de l'existence humaine. Enfin, cette étude de Šalda est mémorable, parce qu'elle a été à la source d'une carrière critique d'une richesse exceptionnelle, influençant, voire même conditionnant de façon décisive le développement pendant cinq décennies des lettres tchèques, carrière au cours de laquelle l'interprétation du symbolisme reviendra plus d'une fois au centre de ses préoccupations, ainsi dans son ouvrage analysant et commentant la poésie de Rimbaud.

La méthode critique de Šalda — la fusion de l'analyse esthétique et de l'intuition artistique, la formulation de valabilité scientifique des valeurs, des résultats et des perspectives de l'œuvre critiquée, puis le développement passionné, de haute inspiration des opinions dégagées — a pris forme dans les années 1890, quand il se fit le défenseur du symbolisme, selon sa terminologie: du synthétisme, surtout dans le cas des poètes tchèques qui devinrent, grâce à leurs œuvres alors composées, les représentants les plus marquants de ce courant. Je pense surtout à Antonín Sova dont les recueils de poésie publiés dans les années 1890 sont saturés de la manière de voir, du sentiment de vie et des moyens d'expression propres au symbolisme, ainsi qu'à Otokar Březina que nous devons considérer comme le plus grand et le plus pur poète symboliste tchèque.

Conformément à l'optique qui commande la présente étude, la carrière poétique d'Antonín Sova est exemplaire, parce qu'elle s'ouvre sur des vers

parnassiens; puis, en 1891, le symbolisme enchante subitement le poète, précisément au moment où son ami, Šalda, de trois ans son cadet, prend l'initiative d'une attaque critique impitoyable, mais respirant les intentions de toute sa génération, contre l'autorité adulée de la poésie parnassienne: Jaroslav Vrchlický. Dans les années du tournant du siècle, quand le symbolisme tchèque s'essouffle, la poésie de Sova connaîtra un renouveau, se fera plus concrète, s'enrichira de thèmes paysagers et sociaux, sans toutefois rejeter, même un seul moment, les acquisitions symbolistes dans la forme.

Dans sa période symboliste proprement dite, Sova vise à l'expression des crises affectives, à l'exploration des secrets «de l'âme brisée», surtout par le fini exceptionnel de ses métaphores. Celles-ci se développent parallèlement dans l'orbite du symbole permettant au poète de peindre en perspective la destinée humaine — et, à l'encontre des Français, non seulement le destin individuel, mais aussi collectif, national. De la sorte, dans ce cas aussi, la poésie devient un mode adéquat de l'expression de la personnalité, de sa connaissance et de sa stylisation, ainsi que de l'interprétation de l'existence.

La poésie se voit conférer un rôle encore plus gnoséologique, voire eschatologique dans l'œuvre d'une envolée cosmique, mais malheureusement restée inachevée, après la publication de cinq recueils, d'Otokar Březina. Celui-ci était un poète symboliste de type mallarméen, ce qui est loin de vouloir dire qu'il exprimait les mêmes choses et de la même manière en tchèque que l'auteur d'Hérodiade en français, puisque des liens directs le rattachaient aux traditions lyriques tchèques, avant tout au baroque et à l'héritage du poète romantique, Karel Hynek Mácha. S'il est le représentant de l'école de Mallarmé, c'est parce que son optique est aussi multiface, tentant l'approche de l'essence humaine par la décomposition, puis la recomposition en un ensemble nouveau de l'image.

Březina prenait son départ de la réalité du monde objectif et s'élevait, par le concours de transmissions toujours plus vastes, vers l'absolu, tandis que le liant de sa poésie, la matière harmonisante entre ses divers éléments est, comme chez ses maîtres français, la musicalité, la musique du verbe. «La musique fait partie intégrante de ma poésie» — confessait Březina. Parmi les nombreux composants de cette poésie de perspective cosmique, nous trouvons — surtout dans la dernière période de création — beaucoup de thèmes sociaux, et même franchement politiques, qui s'incorporent primordialement par la musicalité de la langue au système d'images, à un univers mythologique lyrique spécifiquement individuel.

Tout comme la primauté du rôle de la musique rappelle — entre autres éléments — les symbolistes français, l'affinité interne se révèle également dans l'ensemble de l'entreprise poétique, dans cette aspiration à l'absolu, dans cette tentative de donner une interprétation orphique à l'existence et, enfin, après cinq années de création autodestructrice, dans le silence définitif. Rimbaud

s'est tu, parce qu'il a pressenti qu'il est à jamais impossible de réussir à percer le secret du monde; Mallarmé n'a pu présenter que des briques éparses du grand œuvre, des pages du Livre qui ne sera jamais composé; de même, au tournant du siècle, aux moments de l'épuisement général du symbolisme tchèque, quand celui-ci prend toute la raideur d'une école, Březina a déjà conscience que la poésie cosmique tissée des éléments de la réalité ne peut arriver jusqu'à l'univers «des mystérieux lointains», indiqué au titre de son premier recueil et cherché dans toutes ses œuvres, et qu'il ne lui est plus donné que de devenir son propre épigone ...

Dans le cas de ce poète symboliste, le silence subit prend aussi valeur de symbole. Mais son œuvre inachevée, tout comme les vers de cette période de Sova, s'est profondément incrustée à la trame même de l'évolution ultérieure de la poésie tchèque et a fécondé les moyens d'expression des poètes d'avant-garde de l'entre-deux-guerres, surtout de Nezval et de Halas, ainsi que des plus notoires parmi ceux encore en vie: Holan et Hrubín.

Les recueils de Březina ont été édités par l'organe du mouvement symboliste tchèque, *Moderní Revue*, lancée en 1895 et au destin vraiment typique. Cette revue, comme son titre l'indique, se faisait le porte-parole des aspirations modernes de l'époque, en premier lieu du symbolisme, de tout ce qui s'y rattachait sur le plan des idées: individualisme, subjectivisme, anarchisme, modern style, etc., et de plus un porte-parole opiniâtre et conséquent, puisque trente années ont paru de ce périodique, «moderne» conformément à son programme. De façon caractérisant l'évolution européenne générale, son directeur, Arnošt Procházka était passé du naturalisme au symbolisme et s'en était fait l'apôtre dans la vie littéraire de son pays.

Au milieu des années 1890, cette revue a été l'instance première des lettres d'esprit progressiste; aux temps de reflux temporaire des mouvements politiques, les jeunes prenant leur essor y trouvèrent une atmosphère au maximum conditionnée par la fusion des idéaux du progrès dans le domaine littéraire et social. Nous pouvons ajouter comme une précision qui donne matière à réfléchir que la majorité des abonnés de cette revue littéraire «moderne» se recrutaient — au tournant du siècle — parmi les ouvriers anarchistes de la Bohême du Nord.

*

En guise d'exemple du ralliement des jeunes, prenons le cas de Stanislav Kostka Neumann. Après avoir purgé sa peine à la suite du procès «Omladina», cette provocation patente, le jeune poète se joint au groupe de *Moderní Revue*. Pendant les cinq dernières années du XIXe siècle, il compose des poésies symbolistes, publie des recueils ordonnés, conformément aux principes de «l'école», en cycles clos; il implique les matériaux de ses émotions poétiques — les phéno-

mènes du monde — dans la formule métaphorique d'un mythe homogène. De la sorte, c'est toujours autour d'un symbole central qu'il rassemble ses œuvres saturées de l'interprétation métaphorique du sens de l'existence et leur solution prosodique applique également les conquêtes du mouvement symboliste. Tout comme Březina ou Sova, Neumann aussi se complaît dans les vers libres imprégnés de la musique du verbe; mais il condense volontiers ses images dans les genres les plus traditionnels aussi, tel le sonnet, qui lui fournit, encore une fois au profit de l'effet homogène, le contenu d'un recueil complet.

Cependant, Neumann n'est pas une nature poétique à suivre la voie d'un symbolisme absolu à la Sova ou d'un symbolisme cosmique à la Březina. Lui aussi, sa poésie aussi désirent participer plus directement au remodelage du monde ambiant. C'est pourquoi, dès cette période initiale de sa carrière, comme plus tard encore et de manière permanente, quand il prendra l'initiative de la poésie prolétarienne, professera les principes de la littérature socialiste et de la politique communiste, Neumann cherchera l'harmonie entre son œuvre poétique et ses activités d'organisateur, de publiciste, de directeur de revue. Encore membre du groupe symboliste, il est chargé par *Moderní Revue* de réunir une anthologie des produits caractéristiques de la littérature nouvelle; cette entreprise n'a guère de succès, mais porte un titre plus que significatif: *Almanach secese*, L'Almanach du modern style, 1896. Un fait encore plus notable est que, parallèlement à ses travaux littéraires symbolistes, Neumann assume la direction d'une revue anarchiste, rallie toute une cohorte de jeunes poètes et écrivains à ses idéaux, les fait travailler dans sa feuille, ainsi que dans d'autres publications anarchistes.

Une coïncidence temporelle parfaite se manifeste entre l'activité poétique et publique de Neumann; il s'agit là, en réalité, d'expressions parallèles de son évolution intellectuelle. Au tournant du siècle, la période symboliste touche à son terme dans sa poésie aussi (toutefois, il conservera, cela va de soi, jusqu'à la fin de sa vie — 1947 —, nombre d'éléments acquis et perfectionnés à partir des accessoires caractéristiques du symbolisme). Sur le plan de l'action politique, la profession de l'anarchisme individualiste cède le terrain aux doctrines de l'anarchisme collectiviste, ou anarcho-communisme, et à leur diffusion. Le poète se détourne de l'aspiration à l'homogénéité, créatrice de mythes dans le symbolisme; il découvre et fête avec délices les cadeaux si variés de la Vie: la nature — soleil, eaux, forêts —, la beauté du corps féminin, l'amour sensuel . . . et, en contrepoint, la présence — cet incessant avertissement — des réalités sociales et nationales: le rapport de l'homme concret au monde concret. C'est alors que, pour une période d'environ quinze années, Neumann devient le poète du «vitalisme» et du «civilisme». En même temps, il est un publiciste de plus en plus écouté de l'anarcho-communisme, écrira des articles, dirigera des revues et fera de l'agitation systématiquement jusqu'en 1905 et, sporadiquement encore, pendant trois ans.

La voie de progression de Stanislav Kostka Neumann du symbolisme individualiste au «civilisme» collectiviste (puis encore plus loin) démontre, de manière qui ne laisse aucune équivoque, le destin et le rôle des courants littéraires tchèques modernes: tandis que l'œuvre d'un Sova ou d'un Březina stimule l'épanouissement des tendances poétiques exerçant leur effet jusqu'à ce jour, Neumann de nature plus dynamique est présent à la naissance et au renforcement de l'avant-garde, d'abord en qualité de stimulateur, puis d'adversaire. Il se peut que Neumann ne soit pas le créateur le plus original des lettres tchèques modernes; mais il est indéniablement leur témoin principal, la démonstration vivante du volte-face que présente le symbolisme partout dans la littérature des petits peuples d'Europe centrale ou orientale.

*

L'étape première de la longue carrière littéraire de Neumann a correspondu à l'essor, dans les années 1890, de la littérature tchèque renaissante. Pareillement aux autres périodes donnant naissance au nouveau, cette région des sources des courants modernes rassemble dans une riche variété les personnalités créatrices et les œuvres de valeur durable, passées désormais au rang de classiques.

En plus des poètes que nous venons d'aborder — oh! bien trop brièvement — , le rôle joué par Josef Svatopluk Machar — naturellement, dans les années 1890 — et par ses recueils poétiques de la même époque, truffés de contradictions mériteraient une analyse à part. Machar qui avait été le promoteur et le rédacteur du *Manifeste du Moderne tchèque*, se conforma dans sa pratique poétique à des principes divergents de ceux des symbolistes. Il s'est consacré à une variante modernisée et très personnelle du réalisme lyrique implanté par Neruda et sa génération, le contenu d'idées de ses morceaux le rattachant également, du moins pour un temps, sur le plan politique aussi, au groupe dit des réalistes. Machar a été un poète à intonations pures et monumentales, commandées par de grandes passions; parmi ses œuvres composées à cette époque, ce sont surtout ses satires nationales — anti-autrichiennes — et sociales — avant tout anticléricales, voire même antichrétiennes — qui ont exercé le plus profond effet.

C'est un peu comme le promoteur d'une synthèse spécifique — à nos yeux particulièrement instructive — de la poésie néo-réaliste représentée par Machar et du symbolisme que Petr Bezruč s'est manifesté, aux environs du tournant du siècle, pour produire ensuite le chef-d'œuvre, exceptionnel à l'échelle mondiale aussi, de la poésie sociale moderne. Il s'apparente à Machar par l'ardeur sociale à haute tension, par son goût du monumental et par l'expression pathétique de l'injustice — ou de la vérité — dégagée des faits de la vie quotidienne; par contre, il s'apparente sans aucun doute au symbolisme par la propension au mythe, à l'absolu, à l'autostylisation, ainsi qu'à l'usage des moyens d'expres-

sion spécialement symbolistes: report d'image, accumulation de métaphores, etc.

C'est précisément grâce à cette synthèse que Bezruč est arrivé à formuler une attitude poétique qui élève son unique recueil — *Slezské písně* (Chants de Silésie) — au rang des œuvres de valeur extraordinaire. Bezruč est le poète d'une seule contrée, de cette région minière de Silésie habitée par des Tchèques; et, malgré tout, il n'a rien de régional, de provincial, même si ce sont les images de cette seule impression vécue qui fulgurent dans ses vers. Il extériorise, en effet, le paysage qu'il peint, les types qu'il évoque, les passions qui l'emportent jusqu'à des distances, des dimensions cosmiques. Il est le chantre d'un groupe ethnique minoritaire, plein d'angoisse pour l'existence, l'avenir de quelque soixante-dix mille âmes, mais tout cela n'est que prétexte, tout cela n'est que cadre au-delà duquel il s'agit toujours de l'homme, du combat de l'homme et du destin, de l'éternelle révolte humaine contre l'iniquité, l'assujettissement, la détresse. La caractéristique principale de la poésie de Petr Bezruč est la mise en harmonie parfaite de l'élément local et de l'universel, du spécifique et du général.

Son recueil représente une œuvre lyrique unique en son genre, mais qui — précisément par son succès et sa durée exceptionnels — illustre magnifiquement à quel point l'effet conjoint de facteurs hétérogènes peut susciter, dans la littérature des petits peuples centre- et est-européens, des valeurs inconnues, une harmonie neuve. Ce qui, dans d'autres endroits, s'impose en continuelle opposition, se retrouve ici côte à côte et exerce une influence parallèle dans certaines phases de l'évolution, phases qui sont, d'ordinaire, les hautes époques des belles-lettres de cette partie du continent.

*

La prospection nécessairement sommaire des sources de la poésie tchèque moderne attire, à chaque moment, notre attention sur des problèmes et des phénomènes évolutifs qui feront, une décennie et demie plus tard, leur apparition dans la littérature hongroise aussi et qui seront, ici encore, les symptômes corollaires, sinon déterminants, de l'épanouissement d'une grande période de la littérature.

Le parallélisme typologique que nous pouvons relever entre les deux littératures, ne saurait vouloir suggérer que les œuvres hongroises se sont faites l'expression identique de sujets identiques à ceux qui ont nourri la littérature tchèque, mais il démontre que toute situation semblable, issue de la tournure du développement de la société, posera à la littérature des questions plus ou moins semblables. Or la littérature répondra nécessairement à celles-ci par des moyens d'expression reçus en héritage et que les nouveaux poètes et les nouveaux écrivains rendront aptes — en utilisant, en partie, les acquisitions d'autres littératures aussi — à la communication artistique du nouveau message.

BIBLIOGRAPHIE

Šalda, F. X., *Kritické projevy*, I, II, III, 1949—1950.
Neumann, St. K., *Stati a projevy*, I, 1964.
Červenka, M., *Symboly, písně, mýty*, 1966.
Kautman, Fr., *St. K. Neumann*, 1966.
Mukařovský, J., *Kapitoly z české poetiky*, II, 1948.
Šalda, F. X.—Sova, A., *Dopisy*, 1967.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 293—305 (1968)

Théâtre et réalité

Aperçu de la littérature dramatique serbe et croate de nos jours

Par

STOJAN D. VUJIČIĆ
(Budapest)

Il y a deux décennies, à l'occasion de la commémoration du quadricentenaire de Marin Držić (1508—1547), l'auteur de comédies de Dubrovnik, l'une des éminentes figures du théâtre de la Renaissance européenne, Miroslav Krleža a, dans un essai fouillé et de belle envolée, dressé le bilan des époques majeures de la littérature dramatique yougoslave en fonction des besoins du répertoire scénique de nos jours. Se conformant à de sévères critères, il a jugé dignes de survivre trente-cinq à quarante pièces de l'ensemble de la production de quatre cents années (du XVIe siècle aux débuts de la littérature dramatique yougoslave moderne du XXe siècle). Ce chiffre assez bas en soi, mais pourtant relativement élevé fournit amples matières à réflexion. Nous devons juger pertinentes les paroles de Krleža accompagnant son relevé exempt de tout sentimentalisme: «Ce n'est pas beaucoup, mais ce n'est pas rien. Les autres littératures ne peuvent, elles non plus, se targuer d'être bien plus riches.»

Traditions et antécédents

En la personne de Držić, la littérature dramatique yougoslave semblait capable de devancer Lope de Vega, Shakespeare et Molière, leurs temps et leurs œuvres; cependant, au cours de son évolution ultérieure, elle a constamment enregistré, jusqu'au tournant de notre siècle, un retard d'une centaine d'années et, pour maintenir et assurer à tout prix sa continuité, elle a dû affronter des préoccupations élémentaires et vitales. Au commencement de notre siècle, ses traditions s'avérèrent effectivement trop pauvres pour développer une dramaturgie moderne, répondant aux exigences de son temps; de plus, l'épanouissement de la littérature dramatique serbe et croate se fit bien plus lentement que celui des autres genres.

Sur les scènes serbes, encore au début du XXe siècle, le répertoire romantique populiste et national se maintenait toujours; tandis que les lettres, en premier lieu la poésie, étaient irrésistiblement emportées par les courants de l'avant-garde, le désir de tout rénover ne se manifestait, dans le monde théâtral, que comme velléités, ou comme bouche-trous de l'insuffisant répertoire natio-

nal. A la suite de la Grande Guerre, ni le drame serbe réaliste et moderne, ni le drame d'avant-garde ne se développent vigoureusement et de manière continue. Alors que les courants artistiques à la mode exercent une influence profondément fécondante et amènent au jour une poésie non seulement importante, mais aussi dans plus d'un de ses traits originale, la littérature dramatique serbe de l'entre-deux-guerres est caractérisée par des recherches en général éphémères, plus d'une fois périphériques aussi, et aucun écrivain du théâtre à la complexion de véritable dramaturge ne fait son apparition. Ni les essais pour arriver à un théâtre expressionniste, ni la dramaturgie d'inspiration sociale, ni même le théâtre bourgeois ne connaissent de succès durables. Le seul auteur dramatique important de cette période est Branislav Nušić (1864—1938) qui, à partir de 1889, est sans discontinuer présent non seulement sur les planches de Serbie, mais aussi sur celles de Croatie, nourrissant de ses innombrables comédies légères les besoins persistants du répertoire et emportant l'adhésion jamais reniée du public. Aujourd'hui, ce sont plutôt ses pièces satiriques se situant dans un milieu bourgeois qui se maintiennent, car nombre de ses comédies s'enracinaient éminemment dans leur époque, tandis que plus d'une de ses pièces ne saurait supporter une critique quelque peu sévère, tant elle est insignifiante, sans autre prétention que le divertissement le plus superficiel.

Au tournant du siècle, le mouvement de la jeune génération d'écrivains croates à orientation européenne, celui des «Modernes Croates» (redevable de sa dénomination au mouvement *Die Moderne* d'Allemagne), gagna du terrain aussi bien dans les lettres que dans tous les domaines de la vie sociale de Croatie. Bien que la majorité des écrivains plus âgés se soient ralliés aux jeunes, ce mouvement suscita un certain dissentiment entre les «jeunes» et les «vieux», exigeant, d'une part, au nom des courants artistiques modernes d'Europe, le rejet des structures précédentes, rétrécies de la littérature croate retardée dans sa marche et, d'autre part, prenant position pour un art tourné vers les réalités de l'existence. L'aile plus populiste de ce mouvement aspirait à un réalisme à contenu renouvelé, mais dans l'ensemble c'était la pénétration du symbolisme, du modern style, de la décadence qui s'avérait typique. Entre temps, quasi jusqu'au milieu des années 1920, la littérature dramatique végéta sous le signe d'un romantisme tardif, désuet, au mieux du néo-romantisme, bien que, dans les années du tournant du siècle, certains drames à succès d'Ivo Vojnović (1857-1928): *Ekvinocij* (Équinoxe, 1895) et *Dubrovačka trilogija* (Trilogie de Dubrovnik, 1903) marquassent déjà l'avènement du réalisme scénique moderne. L'œuvre de Vojnović est de transition, mêlant nombre de traditions depuis le naturalisme jusqu'à l'expressionnisme; dans le domaine du drame, cet auteur se proposait de suivre Ibsen et Pirandello, mais son aristocratisme maniéré et son cosmopolitisme vibrant le tenaient éloigné de l'aspiration aux réalités de son époque, si bien qu'il ne put être que le précurseur de la littérature dramatique réaliste se renforçant dans les années 1920-1930 et apporta une

contribution de haute valeur à l'épanouissement du théâtre bourgeois, cela en développant et modernisant, avant tout, les formes d'expression scéniques et dramatiques.

C'est l'expressionnisme exigeant toujours plus vigoureusement un théâtre vivant qui revivifia l'air de la vie théâtrale et de l'art dramatique dans la Croatie du début de notre siècle. La pénétration de ce courant signifia non seulement la désagrégation du théâtre décadent-romantique et réaliste-naturaliste tout aussi désuet, cela en remplaçant le théâtre formaliste, après avoir résolument fait éclater ses formes, par un autre, neuf, correspondant à l'esprit du temps et aux besoins de la mode, mais aussi l'avènement de sujets, de messages nouveaux.

L'expressionnisme influa sur les écrivains de la génération précédente aussi, mais son théâtre inspira et enrichit avant tout le premier cycle des drames de Miroslav Krleža (1893—), les *Légendes* (Legende, 1913—1922: *Legenda, Maskerata, Kraljevo, Kristofor Kolumbo, Michelangelo Buonarroti, Adam i Eva)*, cycle marqué par un lyrisme exacerbé, d'abondants symboles et une imagination vagabonde, cycle qui représente et l'introduction à l'imposante production dramatique de l'auteur, et la première manifestation d'une époque nouvelle, durant jusqu'à nos jours, dans le développement de la littérature dramatique moderne de Croatie.

A partir des années 1920 jusqu'à la seconde guerre mondiale, les scènes croates sont sous la coupe, d'une part, des sujets légers, de boulevard, en premier lieu d'une dramaturgie bourgeoise s'apparentant à celle de Ferenc Molnár, mais tant soit peu plus prétentieuse, psychanalytique, école à cette époque particulièrement à la mode, dont le représentant le plus caractéristique est, avec ses inévitables intrigues de ménage à trois, aux à-côtés légèrement freudiens, Milan Begović (1876—1948), un écrivain de théâtre à la plume alerte et très féconde. (Il est d'ailleurs le seul auteur croate à avoir été joué en Hongrie dans l'entre-deux-guerres; sa pièce *Bez trećega* [Qui est le troisième ?] a été présentée en 1940 par le Théâtre National de Poche de Budapest.)

Humanisme et engagement

La création du réalisme théâtral moderne de Croatie se rattache au nom de Miroslav Krleža. D'abord avec son cycle de drames sur la guerre (1918-1912: *Golgota, Galicija, U logoru, Vučjak*), puis avec la trilogie des Glembay (1926-1930: *Gospoda Glembajevi, Uagoniji, Leda*), par lesquels il tente de recréer dans l'inhumain la tragédie de l'humain, il a jeté les assises jusqu'à ce jour inébranlables de la littérature dramatique aussi bien croate que yougoslave. Sa dramaturgie dépasse les traditions du naturalisme et du réalisme positiviste, de même que, dans la construction et dans la liberté de l'expression dramatique, les normes fixées par Ibsen et Strindberg. Le rayonnement de sa production

dramatique riche et puissante a notablement et sensiblement influé sur le début de carrière de la génération plus jeune, aussi bien par les œuvres que par l'audacieux engagement de Krleža.

Après avoir composé le dernier volet du tryptique des *Glembay*, Krleža n'a rien écrit pour la scène pendant près de trois décennies; ce n'est qu'en 1959 que nous avons eu droit à une nouvelle première mondiale — simultanément à Belgrade et à Zagreb —, la «fantaisie» intitulée *Aretej, ili Legenda o Svetoj Ancili, Rajskoj Ptici* (Aretaeus, ou la Légende de sainte Ancilla, l'Oiseau céleste).

De son propre aveu, Krleža a voulu que l'*Aretaeus* soit un drame historique, même s'il promet une «fantaisie» et s'il a tissé une légende dans l'intrigue (comme il l'indique, d'ailleurs, dès le titre). La conception artistique de l'*Aretaeus* s'enracine dans la barbarie de la seconde guerre mondiale. Nous devons à J. Vidmar son analyse la plus pertinente: «Le drame de Krleža est la mise au point morale de la civilisation européenne.» Or l'Europe de Krleža est un monde dépourvu d'humanisme.

La critique a considéré cette pièce comme une sorte de «testament» de l'auteur, ce qui est effectivement valable au sens de «message» ou d'«appel». C'est le portrait du penseur humaniste qu'est Krleža, qui se dessine dans cette œuvre dramatique soulevant des questions générales, éternelles et touchant l'ensemble de l'humanité, du Krleža dont la volonté est d'opposer sa voix à la démence qui, dans un moment historique donné, pourrait signifier la fin de la civilisation européenne, et de pousser le spectateur à saisir dans chacune de ses paroles «l'arrière-plan de l'horreur, de l'épouvante et des sombres pressentiments». La scène reflète le drame réel qui, au-delà des coulisses, se joue ou menace de se jouer à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Krleža établit le parallèle entre la Rome décadente et l'Europe de Munich au seuil d'une déflagration mondiale et du totalitarisme, et ce parallèle est valable dans la corrélation des personnages reliant le présent historique au passé.

Krleža confronte l'évolution éthique de l'homme et le progrès mondial — de la science et de la technique —, tandis qu'à la manière d'un véritable mémento la réponse catégorique se perd dans le grondement des canons: la bête, le fauve vit encore dans l'homme, celui-ci doit encore vaincre l'animal fossile qui se terre en lui. L'un des personnages le déclare nettement: «L'essentiel n'est pas que nous utilisons le téléphone, mais que c'est la voix du gorille que nous faisons encore entendre».

Dans l'*Aretaeus*, nombre de motifs intermittents des œuvres précédentes de Krleža se condensent en une conception philosophique: c'est l'asynchronisme de la civilisation et des mœurs qui suscite son angoisse et il donne de l'acuité à celle-ci dans le dilemme du «tuer ou se faire tuer» dans sa perspective plusieurs fois millénaire. «Aretaeus est la personnification de cette profonde logique humaine qui s'impose déjà depuis deux ou trois mille ans» — note l'auteur même.

Socialisme et aliénation

Marijan Matković (1915—) et Mirko Božić (1919—) comptent parmi les dramaturges croates de la génération intermédiaire. Leur vie et leurs activités se rattachent étroitement — non seulement en leur qualité d'auteur dramatique — au théâtre; en effet, ils ont assumé, de longues années durant, la direction du Théâtre National Croate. Matković se distingue par ses nombreuses œuvres dramatiques (il a, jusqu'ici, composé près de vingt pièces), par son choix varié de sujets, par ses importants ouvrages de critique théâtrale, d'histoire et de théorie dramatiques; Matković est expressément de la complexion d'un écrivain de théâtre. Par contre, Božić excelle dans le roman aussi et il est difficile de trancher, si c'est ce genre, ou le drame, qui est au centre de ses préoccupations premières.

Vers le milieu des années 1935, Matković s'était déjà manifesté dans la littérature dramatique croate: il avait à peine vingt ans quand, en 1935, le Théâtre National Croate présenta son drame *Slučaj maturanta Wagnera* (Le cas de Wagner au baccalauréat) que la police fit retirer de l'affiche après la première, mais qui fut repris, deux ans plus tard, à Prague. Cette pièce représente le début d'un ample cycle de drames, auquel l'auteur a donné le titre de *Igra oko smrti* (Jeu autour de la mort); il n'a terminé ce cycle qu'en 1954, avec son *dixième* drame: *Na kraju puta* (Au bout du chemin). Dans cette immense œuvre de synthèse que représente *Jeu autour de la mort*, Matković s'attaque aux problèmes éthiques complexes et embrouillés de son époque et de sa génération, tels qu'ils se présentent dans les milieux intellectuels bourgeois. Il recherche inlassablement la pure vérité éthique, toujours sous l'aspect de la pertinence de l'action, sans tendre à éclairer la «vérité matérielle». Cependant, le titre du cycle renvoie à des connexités plus en profondeur qui se révèlent dans le fait même de la mort, dans l'exclusivisme de celle-ci. La réalité de la mort apparaît chez Matković comme une aventure subjective hors ligne, comme le moment suprême de l'existence humaine et aussi comme le critère le plus intime de l'Être.

Dans son nouveau cycle de drames qu'il a commencé à composer encore parallèlement au précédent et qu'il a terminé en 1959, il se tourne vers l'univers des légendes antiques, y cherchant les réponses symboliques aux problèmes de notre temps en dégageant les situations fondamentales et généralisables. Ce cycle — *I bogovi pate* (Les dieux souffrent aussi): *Prometej, Heraklo, Ahilova baština* — présente les marques d'une certaine effervescence dans la conception créatrice. Matković qui s'est manifesté, au début, sous les signes de la meilleure tradition du drame réaliste croate, a immédiatement et vigoureusement secoué les structures du drame réaliste-naturaliste, a cherché et utilisé des moyens d'expression dramatique et scénique plus modernes. Parallèlement, la conception philosophique de ses pièces s'est également étoffée, est devenue

plus générale, en se faisant plus complexe, plus générale, en se faisant plus nuancée et moins directe, tout en conservant conséquemment le principe de la réalité. La construction cyclique, présentant la fin homogène d'un univers dramatique à part, fournissant la réponse à un ensemble de problèmes, est un élément caractéristique de la production théâtrale de Matković à ce jour. Son nouveau cycle a commencé à se dessiner en 1957 avec son drame *Vašar snova* (Foire aux rêves) qui semble se rattacher à *Jeu autour de la mort* et lui servir quasi de suite chronologique. Le second morceau de ce cycle est *Ranjena ptica* (L'oiseau blessé) terminé en 1965. Tandis que dans la *Foire aux rêves*, cette «comédie psychologique» réaliste, Matković peint avec objectivité critique le monde petit-bourgeois se berçant de rêves grotesques au milieu des changements et modifications radicaux de la société à la suite de la Seconde Guerre mondiale, dans l'*Oiseau blessé* il désigne le critère de la «contemporanéité» directement dans l'existence, les gens et les conflits de nos jours. On croit discerner dans ce drame le mobile de base du cycle (pour l'instant encore sans titre): le sentiment de la solitude humaine dont chacun cherche l'issue à sa manière dans un contexte social plus large, puisque, à notre époque, il n'existe pas de communautés hermétiquement closes, isolées. L'auteur veut dégager le sens et l'interprétation plus fouillés de l'existence humaine, cela à partir des métamorphoses de l'humain et du mécanique, des vivants et des pantins.

Le conflit de la pièce se précise entre d'anciens camarades de combat, dont la solidarité, l'amitié se sont forgées au sein des impératifs de la guerre, mais se relâchent avec le temps, l'existence quotidienne, le présent suscitant des différends fonciers entre eux et en eux, tandis que leur Moi, leur caractère, leur formation, leurs aspirations les font entrer en collision avec leur époque, ses réalités. Ce qu'il y a d'«humain» en eux — leurs rêves et leur enthousiasme de naguère, leur sincérité constitutionnelle, leur dévouement et leur abnégation —, tout ce qui a signifié le véritable sens et contenu de leur vie ne peut être réveillé en eux que par un personnage multiplement symbolique tenu à l'arrière-plan des événements et qui ne leur promet nulle possibilité de rachat, restant le symbole de quelque chose d'aléatoire dont la recherche et la découverte présentent des chances effectives.

Dans les drames d'inspiration réaliste de Matković, les catégories désormais si à la mode de l'aliénation, de l'existence «sans rivages», de la solitude se confrontent à la réalité sociale yougoslave de nos jours et s'y reflètent. Réalisme et symbolisme, réalité et imagination s'entrelacent dans ce drame, dont le conflit apparent est le scandale financier prêt à exploser d'une firme d'export-import; mais ce conflit veut, en réalité, nous faire prendre conscience de l'éventualité menaçante d'une déshumanisation des rapports entre les individus. Les relations des personnages entre eux sont élevées, dans la pièce de Matković, aux dimensions du rapport universel de l'individu et de la société, de l'homme

et du monde environnant. Or ce rapport, ces relations sont lourds de crises, non seulement à cause du mobile de la désespérance individuelle, mais aussi sous la contrainte de composants enfouis dans les couches plus profondes de la société.

Les possibilités attirantes offertes par la dramaturgie et l'art scénique modernes n'ont pas été négligées dans l'*Oiseau blessé*. Matković a toujours eu un penchant aux nouveautés; cependant, cette fois-ci encore, il a usé de ces moyens avec mesure et réflexion, en ne perdant pas de vue le rôle fonctionnel des éléments de la forme dans la construction de sa pièce. Il ne fait pas de doute que ce sont des exigences relatives au contenu et à l'ambiance qui l'ont poussé à la «synthétisation» de ces éléments, mais la structure du drame reste, malgré la variété des procédés, sûrement homogène et close.

Responsabilité individuelle et communauté

Les aventures vécues de la guerre, des années de maquis ont influé de manière décisive sur les drames de jeunesse de Mirko Božić aussi. Cet auteur a fait ses débuts immédiatement après la libération de la Yougoslavie. Cela s'est reflété, d'une part, dans les thèmes de guerre et, d'autre part, dans la contrainte, pour l'auteur, de soulever certains problèmes éthiques que les gens avaient dû affronter et résoudre dans le flux des événements indevinables et inexorables des hostilités. Mention particulière doit être faite de ses drames *Povlačenje* (La retraite, 1949) et *Skretnica* (Aiguillage, 1951), qui lui ont apporté ses premiers succès notables. Ensuite, l'auteur dramatique se tut pour plusieurs années et le romancier Božić fit son apparition; dans la première moitié des années 1950, chacun de ses ouvrages compta comme un événement marquant de la prose croate. Son retour au théâtre témoigna de la période de maturation qu'avaient été les années de silence. Ses nouveaux drames puisent dans le présent, ils mettent, d'une part, symboliquement au jour la décevante stérilité de l'existence petite-bourgeoise cherchant refuge dans les chimères: *Ljuljačka u tužnog vrbi* (Escarpolette sur le saule pleureur, 1957) et, d'autre part, cherchent le nœud des conflits dans la collision, au sein des conditions incertaines du monde des artistes, de l'amour et de l'égoïsme maternel: *Svilene papuče* (Soulier de satin, 1960). Dans son œuvre scénique jusqu'ici la meilleure, *Pravednik* (Le justicier, 1961), Božić consacre de nouveau le drame psychologique à la guerre, mais il ne s'agit pas d'un «documentaire», puisque le conflit est inspiré sous le signe du dilemme sartrien, soulevant le complexe éthique de la responsabilité de l'innocent, de l'inaccessibilité de la justice parfaite, de l'impossibilité de la sauvegarde de l'innocence individuelle. Božić chasse l'illusion de la quiétude conformiste, de la possibilité de se tenir à l'écart des événements, son drame présente la question de la culpabilité de l'individu dans l'optique de la relativité des jugements des autres, c'est-à-dire dans une situation fatale et à l'extrême sans issue. Quelle est donc la prise de position de l'auteur? Peut-être

celle-ci: vivre, c'est être responsable devant les autres; mais si un jugement, ou une prise de position, peut apporter la solution aux autres, à la majorité, cela ne signifiera pas pour autant une issue pour l'individu.

L'humain dans l'inhumain

C'est relativement tard, vers le milieu des années 1950, que le représentant de la génération plus jeune, Djordje Lebović (1928—), doué d'un sens exceptionnel du théâtre, s'est manifesté avec ses premiers ouvrages dramatiques. Pourtant, il n'avait même pas quinze ans, quand la vie l'arracha aux rêves de l'enfance et de l'adolescence pour le conduire dans l'univers stupéfiant et apocalyptique des camps de la mort. D'un jour à l'autre, son identité se réduisit à un nombre de cinq chiffres, impersonnel, qui le relégua au plus profond de l'infernale réalité. Revenu au pays, il se retrouva tout seul et, parmi les sombres et indélébiles souvenirs de ses affreuses expériences, il ne lui restait plus que la consolation de quelques instants fugitifs d'une enfance radieuse . . . C'est peut-être alors qu'il décida de devenir écrivain; c'est peut-être alors que sa réaction face à l'existence a pris corps, ce comportement marqué d'un certain pessimisme que nous pourrions taxer d'actif. A ce propos, il nous confesse: «Je voudrais bien qu'on puisse définir exactement le thème fondamental commun à mes œuvres. Tout ce que je sais, moi, c'est que ce sont, avant tout, les problèmes irrésolus ou mal résolus de notre temps qui m'intéressent. Il semble que je saurais être cruel, implacable et impitoyablement grossier, brutal, si c'était là le prix d'une pépite de vérité et si, dans un tel mode d'expression, se cachait, en puissance, l'éventualité de dégager de manière convaincante des parcelles même infimes de la noblesse et de la bonté humaines. Dans notre existence contemporaine, nous avons besoin d'un peu plus que de la foi incontrôlable, mécanique dans la bonté.»

Lebović a remporté son premier succès percutant avec son émouvant drame *Nebelski odred* (Commando céleste, 1956), avec pour co-auteur Aleksandar Obrenović. Pendant une période assez longue, le drame radiophonique a été le genre préféré de Lebović (*Le phare* a été retransmis sur les ondes de Budapest aussi) et, en réalité, il a représenté une introduction organique à ses œuvres scéniques. L'action de sa pièce la meilleure, *Halleluja* (Alléluia 1964) est également la refonte d'une pièce radiophonique précédente *Sahranna počinje obično popodne* (L'enterrement se fait d'ordinaire l'après-midi, 1956), bien qu'à la vérité elle s'apparente plutôt au *Commando céleste* évoquant l'enfer des fours crématoires. *Alléluia* est le drame amer, touchant souvent les limites du tragi-comique, de la réhabilitation de la dignité humaine si sauvagement foulée aux pieds. C'est une histoire psychologique sur la première journée de la liberté, sur le difficile réveil et renouveau de l'homme et de l'humanisme. Cette étape,

peut-être la plus décisive de l'évolution créatrice de l'auteur, est un accomplissement intégral et systématique de sa conception, une tentative réussie pour arriver au grand théâtre par une approche tenace et analytique. C'est en possession des enseignements glanés dans les formes dramatiques mineures que Lebović s'est attaqué à la tâche d'*Alléluia ;* ce fait explique quelque peu la composition «en mosaïque» de la pièce.

Les personnages d'*Alléluia* sont le produit de l'imagination, sans données biographiques, mais pourtant calqués sur des modèles réels; ils sont conditionnés par les traits essentiels qui caractérisent l'homme en général, par leurs qualités (et aussi leurs faiblesses) humaines. Leur destin, la tournure prévisible de leur existence sont symboliques. Dans ce drame un univers hermétiquement clos se heurte à la réalité d'un monde exempt d'idéalisme. C'est pourquoi, à plus d'un moment, nous jugeons grotesques les anciens détenus des camps dans l'incertitude des premiers moments de leur rencontre avec le monde extérieur. «Il s'agit là d'un exemple classique de la collision de sphères différentes» — a constaté l'un des critiques d'*Alléluia.*

Le mobile, la force motrice de l'action dramatique des anciens détenus des camps est leur volonté conséquente et tenace d'enterrer d'une manière digne de l'homme un de leurs compagnons, Jojo, mort subitement, de l'enterrer avec le respect de tous les éléments de forme des derniers honneurs. Pourquoi la mort de Jojo frappe-t-elle tellement son entourage? — «Mais maintenant plus personne ne meurt!» — s'écrie l'un de ses compagnons dans la salle d'hôpital. Pourquoi l'enterrement de Jojo devient-il le problème central des ex-déportés? Ils ne savent même pas qui était Jojo de son vivant! Dans le drame de Lebović, l'enterrement est le symbole de la vie, puisque c'est lui qui marque le retour de ceux qui ont été réduits en sous-hommes, à une existence humaine.

Cette fascination de la cérémonie mortuaire, fascination poignante aussi bien dans sa naïveté que dans son innocence, crée une situation absurde sur la scène: les honneurs suprêmes dus à la mort s'élèvent au sublime de l'apothéose de la vie. L'organisation circonstanciée des obsèques, les obstacles quasi insurmontables à écarter — tout ce jeu grotesque à propos de l'enterrement, ainsi que les premiers contacts des anciens prisonniers avec le monde extérieur, leurs rencontres avec l'amour, l'amitié, les réalités souvent décevantes et humiliantes des contacts humains — représentent les éléments essentiels de la pièce.

Alléluia est un drame d'un réalisme impitoyable qui pousse ses racines au plus profond de l'existence humaine, il nous découvre, d'une manière aussi suggestive qu'un cauchemar, la vérité non voilée sur l'humanité. «Un drame sur la mort, composé au nom de la vie» — telle est la définition donnée de cette œuvre de Lebović par un critique polonais lors de la première à Varsovie.

Passé et actualisation

Jovan Hristić (1933—) et Velimir Lukić (1936—) appartiennent à la plus jeune génération des écrivains serbes, ils débutent presque en même temps et deviennent des auteurs dramatiques, après avoir commencé comme poètes, puis choisi des sujets antiques pour leurs premières œuvres scéniques.

Le premier drame de Hristić est *Čiste ruke*, (Les mains propres 1960); il se fonde sur la tradition de la légende d'Œdipe et pourrait être mis en parallèle surtout avec la tragédie de Sophocle. Modifiant la situation mythologique, l'auteur nous présente un Œdipe à âme pure, abhorrant le péché, un Œdipe qui voudrait échapper à son destin et s'opposer au dénouement mythologique pour ne pas salir ses «mains propres» et ne pas devenir le meurtrier de son père, l'époux incestueux de sa mère, Jocaste, un Œdipe qui veut donc sauvegarder son innocence absolue et se tenir à l'écart du cours bouillonnant et fatidique des événements. Sous le signe d'une formule d'apparence simple, la volonté de l'auteur a présenté le légendaire Œdipe fuyant l'emprise de l'inexorable destin, cela afin de pouvoir démontrer que l'homme ne saurait se refuser à l'action, ni s'enfermer dans la tour d'ivoire de sa pureté absolue et de son abstention dans l'inactivité, qu'il ne saurait vivre les «mains propres», qu'il doit endosser l'acte de bonne volonté même si c'est au prix d'un pseudo-crime; car s'il ne le fait-pas, il sera anéanti, il ne pourra participer activement à l'existence, au destin. Hristić confère également une certaine créance rationnelle à son histoire en imposant, en remplacement de la prédestination, des situations réclamant l'action délibérée, situations qui découlent quasi l'une de l'autre et arrachent le héros à sa passivité originale. (La pièce ne présente aucun point de contact avec celle de Sartre: *Les mains sales!*) Le drame radiophonique *Orest* (Oreste 1961) de Hristić s'inspire également de la mythologie; sur les traces des tragédies d'Eschyle et d'Euripide, il y soulève la question de la réalité et du passé, et l'examine, cette fois-ci aussi, sous l'aspect de l'action humaine, en opposant le temps qui passe à la passion d'une vengeance tardive, mais paraissant justifiée, alors que, dans des conditions bien définies, au sein de corrélations sociales modifiées et des réalités du présent, cette vengeance ne peut éventuellement être que criminelle, amener de nouveaux crimes. Hristić approche le critère de la vengeance avec une objectivité poussée à l'extrême et sous l'angle de la réalité de la vie: de quelle manière la vengeance accomplie contribuera-t-elle à la vie? Car la vengeance ne pourrait avoir d'autre motif et sens. Une telle prise de position s'apparente sur plus d'un point à celle représentée par un autre Oreste — un Oreste existentialiste — dans la pièce *Les Mouches* de Sartre.

Il ne fait nul doute que, chez Hristić, les corrélations de l'action passent au rang de questions cruciales de l'engagement de l'écrivain. Celui-ci professe que «la morale, le Bien et le Mal, la liberté — tout cela représente des valeurs qui peuvent être réalisées uniquement dans l'action». C'est le problème de l'action

qui est au centre de l'intrigue de *Savonarola y njegovi prijatelji* (Savonarole et ses amis, 1965) aussi, son drame le plus récent dans lequel il se détache du cadre mythologique grec, mais développe son message philosophique clairement cerné à l'avant-plan d'un passé historique symbolique, par le truchement de personnages empruntés au monde de la Renaissance. *Savonarole et ses amis* ne doit être, d'aucune façon, considéré comme un drame historique d'un type semblable à — disons — celui des pièces historiques «catholiques» de Montherlant, qui se jouent également à l'époque de la Renaissance. L'explication qui nous est fournie par l'auteur est la suivante: «Mon drame présente des personnages qui n'ont pas pu s'affirmer.» Il peint Savonarole revenu de tout, à la fin de sa vie; mais ce n'est pas l'œuvre du prédicateur qui l'intéresse, mais bien plutôt le *sort* de cette œuvre, non pas le contenu de ses enseignements, mais le fanatique qui les proclame. C'est à la conception historique de Hristić que se nourrit opinion qu'il exprime: l'action humaine ne prend de l'importance que replacée dans le processus historique; et c'est de cette idée que découle le fait qu'il rattache à la personne et aux actes du personnage principal des problèmes éthiques et intellectuels d'actualité. Cette pièce brosse le tableau tragique de l'homme qui se heurte à son époque, de manière d'ailleurs quelque peu fatale, puisque l'homme est incapable d'influencer le cours de l'histoire, au contraire, il est fonction asservie de l'histoire. Le fait est certain: Savonarole n'avait pas su se gagner l'adhésion durable des masses; c'est précisément dans ce noyau historique que Hristić a distingué la possibilité de procéder à l'analyse minutieuse des actes d'un fanatique déjà désabusé, afin de savoir au gré de quoi ils se sont ensuivis: de la conviction ou d'une illusion? L'auteur met en scène ce Girolamo Savonarole que ses amis, ses collaborateurs les plus proches, ses fidèles ont renié, aux paroles de qui ils n'accordent plus de crédit. Or, en soi-même ce Savonarole est déjà une figure grotesque, puisque incapable d'agir. Tandis que le Savonarole historique accepte le bûcher dans la conviction que la vérité est de son côté, celui de Hristić est diamétralement différent: il a perdu sa foi dans tout ce qu'il a enseigné et proclamé, c'est avec résignation qu'il attend l'anéantissement.

Comment la vérité d'hier a-t-elle pu se changer, d'un jour à l'autre, en mensonge? Les circonstances de la chute de Savonarole cachent des questions en suspens, car dans le cadre de la continuité permanente de l'histoire, l'humanisme et la barbarie se mesurent avec des chances quasi égales et, parallèlement aux éléments rationnels de l'histoire, des forces destructives, irrationnelles exercent également leurs effets. Indirectement, nous reconnaissons dans ce drame le visage de notre temps, de notre réalité, ce visage portant les rides profondes «de guerres mondiales, de génocides, de camps de concentration, de l'adoration insensée des chefs, de tous ces symptômes de la pourriture de l'histoire». Hristić ne cherche pas à semer la désillusion, mais il considère comme une dangereuse utopie cette foi dans la vérité et la justice irréversibles, dont l'huma-

nité attend — on ne sait d'où — la proclamation, car «l'alternative de cette illusion est l'illusion du scepticisme absolu. Les deux sont le signe du manque de maturité» (Hristić).

Pouvoir et satire

Le plus jeune des dramaturges serbes a non seulement débuté comme poète, mais ses premières œuvres scéniques sont aussi en vers. Velimir Lukić a, lui aussi, puisé son inspiration à la mythologie grecque. Il a attiré l'attention surtout avec sa pièce *Okamenjeno more* (La Mer figée, 1962), à laquelle il avait voulu donner, tout d'abord, le titre d'*Iphigénie*. Ce drame peut être ramené jusqu'à la tragédie euripidienne *Iphigénie à Aulis*. Dans des circonstances et des conditions totalement différentes, Lukić fait d'Iphigénie voulant se sacrifier avec abnégation, une héroïne tragique parfaitement consciente de son geste et se sacrifiant parce que n'ayant plus ni envie, ni motif de vivre dans un mode aux normes morales désagrégées. Cependant, *La Mer figée* ne se contente pas d'être une tentative scénique spectaculaire et convaincante ! La pièce n'est pas dépourvue d'idées en profondeur; le départ ostentatoire d'Iphigénie cache un message poétique et symbolique, mais sans équivoque: ce monde auquel la virginale Iphigénie est forcée, dans son dégoût, de tourner le dos, doit être affronté et transformé. Or, ce monde est lourd des conflits de notre temps . . .

Dernièrement, la farce est passée au rang du genre scénique préféré de Lukić; cela conditionne le ton et l'orchestration de ses nouvelles pièces. *Dugi život kralja Osvalda* (La longue vie du roi Oswald, 1963) est un jeu tragi-comique; la même année, l'auteur a porté en scène *Bertove Kočije, ili Sibila* (Le Carrosse de Bert, ou Sybille) et, en 1964, *Valpurgijskanoć* (La Nuit de Walpurgis). Trois pièces composées en si peu de temps — voilà certainement une performance étonnante. Il est vrai que, depuis, l'auteur se tait . . .

Dans *La longue vie du roi Oswald*, Lukić a utilisé une forme bien plus manifeste, bien plus captivante et efficace de la critique sociale que dans les métaphores à nombreuses transmissions de *La Mer figée*. Cette farce tragi-comique est une satire sur le pouvoir. La satire ne représente justement pas le point fort des lettres yougoslaves plus récentes, sa santé ne commence à s'améliorer que ces derniers temps, surtout dans les pièces d'Aleksandar Popović. Cela explique aussi la grosse impression causée par Lukić, il y a quelques années, par cette pièce qui fait prendre conscience au spectateur des abus et anomalies de la période du culte de la personnalité. L'auteur évoque tout cela à l'aide de personnages imaginaires, d'une action sans attaches temporelles ou géographiques, d'une histoire ne se rattachant à aucun événement effectif; il use de toutes les possibilités et armes de la satire qui se présentent, sa vision est pénétrante, sa voix franche et courageuse; il possède un excellent sens scénique et ne mâche jamais ses mots. Cependant, la vertu majeure de cette œuvre est que Lukić ne

se contente pas d'accumuler et de fondre ensemble les éléments satiriques typiques de cette période, de les présenter gratuitement, unilatéralement. Il approfondit le contenu de sa pièce en la replaçant au niveau plus vaste de l'absurdité de la guerre et met en évidence le non-sens et la démence de celle-ci en réfutant irrémédiablement la théorie sur les guerres justes et injustes. Dans ce domaine, Lukić ne connaît pas de héros, les vainqueurs de la guerre sont des personnages misérables et lamentables. *La longue vie du roi Oswald* est un jeu d'un tragi-comique sanglant, dans lequel les vainqueurs et les vaincus subissent également une défaite.

Quant à la fascination exercée, à ses débuts, par la mythologie sur Lukić, celui-ci ne lui a pas été infidèle et le monde antique est présent dans cette pièce aussi, car elle se rattache à cette tradition dont les protagonistes sont Agamemnon, Clytemnestre et Égisthe, ainsi que par Oreste et Électre. Il est vrai que, conformément à la conception moderne et aux besoins selon le goût de notre temps, l'action initiale s'est simplifiée, tandis que les suites diffèrent également des originales. Cette identification de notre époque et du monde mythologique, cette relation de la réalité et du mythe sont certainement plus qu'un hasard, que le fruit d'une création spontanée. Il ne fait pas de doute: Lukić a voulu insister, par cet élément intemporel, sur les enseignements éternels et admonitifs de sa tragi-comédie.

*

La littérature dramatique yougoslave d'après la Seconde Guerre mondiale se développe de manière rassurante, satisfaisante, sa courbe d'évolution est ascendante. L'un de ses traits les plus spécifiques est son riche et subtil symbolisme qui permet la communication fouillée et nuancée de ses contenus essentiels, de ses messages universels. Son modernisme est imprégné de la soif des réalités, son engagement est sans équivoque.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 10 (3—4), pp. 307—330 (1968)

Poésie pure — poésie communiste

Par

ENDRE BOJTÁR
(Budapest)

Dans son poème composé en 1924, à la mort de Lénine, un poète tchèque qui avait juste l'âge du siècle, Nezval, insère cet émouvant témoignage sur la première décennie à la suite de la Grande Guerre et, en même temps, cette vaticination si caractéristique de toute sa génération:

> . . . Les temps dont nous avons été témoins /sembleront dans cent ans franchement incroyables /Alors on comprendra la révolution, nos tombes/ et les jongleurs du radium . . .
>
> *(A la mémoire de V. I. Lénine)*

La moitié de ces cent années prophétisées ne s'est pas encore écoulée, mais nous espérons, tout de même, pouvoir analyser de manière valable et sur une large base est-européenne, un des problèmes cruciaux de la poésie des années 1920: celui de l'art pur et de l'art pour l'art — termes que nous utilisons au même sens dans la présente étude —, pour dégager — en nous référant à Plekhanov — non ce que cette poésie «devrait être, mais ce qu'elle a effectivement été».[1]

I

Les variétés de l'art pour l'art aux environs de 1920

Dans l'Europe de l'Est d'après la Grande Guerre, l'idée de l'art pur était «dans l'air». Au début, l'art pour l'art voulait dire, en tout et pour tout, que la signification à ce jour majeure de la poésie, la revendication de l'autonomie nationale, n'avait plus cours. Le rejet des entraves de la poésie nationale libérait, en soi-même, la poésie est-européenne d'un énorme poids mort qui lui était extérieur et, parallèlement, étranger à la littérature; il s'agissait là de la base sur laquelle, ces pays devaient fonder les différents monuments de leur poésie. L'idéal national avait été compromis par la guerre, par la sanglante confrontation des nations dressées les unes contre les autres. D'autre part, la création des États autonomes (polonais, tchécoslovaque, yougoslave, letton,

lithuanien, estonien) mettant le point final à des combats d'indépendance prolongés, souvent séculaires, signifiait la solution d'un complexe de problèmes devenu, dès lors, superflu et vétuste en poésie. Les artistes aspirant au nouveau placèrent donc leur début de carrière sous la signe de cette négation. Jan Lechoń, qui fut l'un des premiers à composer un programme à l'intention des skamandrites bourgeois-libéraux rattacha immédiatement le rejet du diktat de la nation à la protestation contre tout art dirigé en général: «De l'art pour l'art, c'est-à-dire que tout poète puisse librement exprimer la teneur et la tournure de sa pensée, que nul ne puisse lui donner des directives, ni la nation, ni la société, ni un parti.»[2] En 1919, le bulgare Geo Milev — qui en est à sa période symboliste, alors que rien ne permet de prévoir la catastrophe qui s'abattra sur la Bulgarie quatre années plus tard et qui, nécessairement, fera de nouveau du Milev de l'avant-garde un chantre de la nation — considère également comme la tâche des belles-lettres contemporaines «de quitter leur cours: celui de la tradition littéraire. Ce sont les rives de l'art, de l'art pur que nous devons fixer de nos yeux».[3] Au début de 1922, les futuristes lithuaniens parlent, avec la cruelle ironie caractérisant leur tendance, «du patriotisme édulcoré et hautement condamnable».[4]

L'histoire avait donc débarrassé le terrain de la poésie de la notion même de nation. Plusieurs voies se proposaient comme également abordables. Nous allons mentionner trois possibilités de l'art pour l'art, en nous contentant de passer brièvement sur deux d'entre elles.

Nous pourrions taxer la première de ces tendances de symboliste; elle est celle qui se rattache par les liens les plus solides au principe de l'art pour l'art, tel qu'il fut proclamé par Théophile Gautier. Nous la retrouvons partout où, sous une forme quelconque, le symbolisme avait survécu à la Grande Guerre: chez les skamandrites polonais, chez les poètes hongrois du «Nyugat» (Occident), chez ceux du très tardif symbolisme bulgare, chez le Letton Rainis, etc. Le protagoniste de cette poésie de l'art pour l'art est le Poète (avec une majuscule) le dépositaire de la Beauté, le seul à avoir une oreille qui lui permette de saisir, une vue qui lui permette de voir l'harmonie au-delà du quotidien, du terre-à-terre, celui qu'on ne saurait donc mesurer à l'aune du commun, du non-initié, et qui, retiré dans sa tour d'ivoire, s'élevant bien au-dessus de la masse, détecte, en élu qu'il est, les frémissements de son âme. La réalité, celle toujours plus cruelle du capitalisme, s'est scindée en deux et le «connaisseur de tous les secrets», l'artiste ne s'ouvre qu'à la part meilleure, plus belle de la vie, de l'univers: «L'art n'est pas au service de l'existence ... Il y a, cependant, deux sortes d'existence, celle quotidienne, la vie de la lutte, jour après jour, pour la subsistance, la lutte de l'homme égoïste; et la vie plus élevée, éternelle de l'esprit, de l'humanité altruiste.»[5] Ce n'est pas fortuitement, ni sans intention que nous venons de citer un poète bulgare. Ce type de l'art pour l'art était celui de l'évasion, nous pouvons donc le retrouver précisément là, où les

conditions sociales sont les plus défavorables: en Bulgarie, surtout après l'écrasement du soulèvement de 1923; ou bien dans cette ambiance de la révolution avortée, de la terreur blanche usant de procédés fascistes dans laquelle se débat l'art de Hongrie. Cette poésie rejoindra de nouveau le cours de la vie, de l'époque quand la véritable réalité humaine sera, elle aussi, contrainte à se retirer dans une tour d'ivoire, quand l'absurdité fasciste restera seule maîtresse de l'arène. De façon caractéristique, ce sera alors, dans la seconde moitié des années 1930, que la poésie des skamandrites polonais: Tuwim, Slonimski, ainsi que de Babits et de ses compagnons en Hongrie se renforcera, devenant — en sa propre et si amère tragédie individuelle aussi — un cri destiné à réveiller le monde.

Cependant, au lendemain de la Grande Guerre, il ne pouvait faire de doute que la poésie des «mendiants du Beau» était tombée en désuétude. Premièrement, c'était la guerre même, avec ses monstruosités, ses souillures qui l'avait rendue périmée. Dès la première année des hostilités, Maïakowsky comprenait que les réalités avaient tellement changé, étaient devenues si «laides» que les assoiffés de la beauté n'avaient plus qu'un unique domaine vers lequel se tourner: leur propre âme. «Mais qu'ils essaient donc, aujourd'hui, d'approcher la beauté dans les espadrilles de leur bon droit ! Car il n'y a rien de vrai dans la vie présente. Serait-ce là l'incarnation de nos idéaux ? On lui donne le nom de «guerre», les hommes se débattent dans des cauchemars, rentrent sans bras, sans jambes à la maison, tandis que rien ne se passe, sauf que chaque jour la géométrie dévastatrice des obus est tracée, retracée sur le ciel entre Londres et Tokyo.»[6] L'ancien idéal du Beau a été annihilé par la tuerie, mais aussi par les réalités de plus en plus imprégnées de capitalisme, par celles des machines, de l'électricité, de la technique, des métropoles.

Le second type de l'art pour l'art est celui que nous pourrions taxer d'expressionniste et qui fut, précisément, l'expression convulsée de la terreur face à ces réalités et de leur rejet. Aux yeux des artistes expressionnistes, la réalité matérielle s'était identifiée aux abominations du monde ambiant, ils cherchaient donc refuge dans l'âme, sondant, au-delà des contingences du perceptible, l'essence des choses. «Jusqu'ici, le beau a toujours été en étroite connexion avec les phénomènes visibles, tangibles de la réalité . . . L'expressionnisme, en tant que tendance métaphysique considère que les choses extérieures ne sont rien à côté de celles internes. En conséquence, nous abdiquons fort aisément la beauté au profit de la vérité, de la justice.»[7] Ce sont des notions métaphysiques dépassant la réalité — l'Amour, la Fraternité, la Bonté et surtout la Justice — qui ordonnent l'univers de ces poètes; ce sont également elles qui conditionnent leur idéal de l'homme et de la société. Ils considèrent le socialisme comme le système social des bons.

Les artistes expressionnistes avaient donc remplacé le Beau d'hier par la Justice découlant de l'essence même des choses. Cette identification de l'esthétique et de l'éthique eut pour résultat de remplacer les notions rendant

l'idéal du Beau dans le symbolisme, de remplacer l'esthétisme par une éthique tout aussi vide, dépourvue de réalités concrètes, opérant à l'aide d'abstractions. Malgré cela, ou justement en conséquence, les expressionnistes s'efforcèrent de renverser la tour d'ivoire artistique de la période précédente et, au nom de la volonté tendant à l'essentiel, de délimiter une aire plus vaste de la réalité à l'intention des thèmes poétiques. Le protagoniste de cette poésie n'est point le poète, mais le prophète vivant dans la masse et désirant transformer, au nom du «bon socialisme», le monde méchant qui l'environne.

Le troisième type a été l'art pour l'art communiste. La naissance de cette poésie a été liée à deux conditions. La première — et la plus importante — était la négation du présent; la seconde, une vision du caractère structuré de la réalité.

La négation du présent

Les poètes de cette tendance, les meilleurs de cette époque, ne se berçaient pas d'illusions ni pour ce qui est de l'existence du Beau, ni pour ce qui est de celle de la Justice. Telle quelle, ils rejetaient la réalité ambiante capitaliste. Nous pourrions citer longtemps les poésies, les déclarations-programmes, les critiques témoignant de ce dégoût des réalités. En 1915, Lajos Kassák proclamait:

> . . . je n'ai plus rien de ce qui est /et il n'y a plus que ce qui n'est pas . . .
>
> *(A la joie)*

Les futuristes polonais déclaraient, en 1921, dans leur manifeste: «La vie est devenue, dans sa logique même, effrayante et illogique . . . Nous, les futuristes, nous voulons vous montrer la poterne qui permettra de fuir le ghetto de cette logique !»[8]

En 1931, disposant déjà d'un certain recul, le grand poète tchèque Nezval constate: «Je soutiens, en parfaite connaissance de cause que . . . les poésies de bien de poètes contemporains ne trouvent leurs assises qu'uniquement dans le système social et économique de nos jours; et j'ajoute immédiatement: elles sont les négations de l'ordre dans le domaine de l'esprit. Car ce n'est qu'un ordre socio-économique aussi mauvais, aussi inacceptable, aux contradictions autant exacerbées, l'ordre d'une époque arrivée au seuil de la catastrophe universelle, à ce point où la vapeur se précipite en gouttes d'eau ... qui a pu causer ce détachement tellement prononcé de la réalité, dont nous sommes témoins dans les arts modernes.»[9] Une année plus tard, Attila József dira de sa propre époque que c'est «celle des névroses».

Cette négation de la réalité devait nécessairement rencontrer les intérêts de la classe ouvrière qui véhicule le refus intégral du monde capitaliste: sa

destruction. Et la poésie lyrique d'avant-garde, qui avait été obligée d'abandonner aussi bien l'idéal du Beau, dévalué par la guerre, chez les symbolistes, que l'idéal de justice des expressionnistes, dévalué par la guerre et l'insuccès de la vague révolutionnaire qui lui fit suite, prendra — pour l'essentiel — une voie identique à celle du mouvement ouvrier international. Cette poésie aussi devait répondre à de nouvelles questions par suite de l'état des choses établi, en Europe orientale, vers 1922—1923, et que Maïsky a défini de la manière suivante dans l'organe officiel de la IIIe Internationale: «In Europa befindet sich die Revolution im Zustand der Ebbe. Die Bourgeoisie nimmt an Kraft zu. Das Proletariat geht zur Defensive über. Das Capital greift an, und die Arbeiterklasse verteidigt sich bei weitem nicht immer erfolgreich. Ein trauriges Bild! Und dennoch ist heute der Pessimismus weniger als je am Platz.»[10] C'est à peu près l'époque où les éléments existant déjà avant la série des révolutions se réunissent en un système poétique.

Quelle possibilité d'action, de création s'ouvrait, dans de telles conditions, devant les poètes de gauche? Le premier article de la constitution de 1920 de la IIIe Internationale est le suivant: «Die neue internationale Arbeitervereinigung ist geschaffen zur Organisierung von gemeinsamen Aktionen der Proletarier der verschiedensten Länder, die das eine Ziel anstreben: Sturz des Kapitalismus, Errichtung der Diktatur des Proletariats und einer internationalen Sowjetrepublik zur vollen Beseitigung der Klassen und zur Verwirklichung des Sozialismus, dieser ersten Stufe der kommunistischen Gesellschaft.»[11]

Il ne restait plus qu'une seule possibilité pour les artistes révolutionnaires: écartant, dans le contexte des objectifs du mouvement ouvrier, les tâches de la lutte révolutionnaire directe, conscients cependant de la nécessité de la révolution et l'exprimant continuellement, se consacrer à l'élaboration de la poésie de la société communiste, de l'avenir. Kassák avait magnifiquement exprimé ce sentiment:

> . . . les trompettes de combat ont été brisées (. . .) ouvrons grandes les fenêtres d'où l'on peut voir les hommes de la victoire . . .
>
> *(60e poème)*

Ce type de poésie peut être dénommé communiste au même titre que la IIIe Internationale qui, à son V^e^ congrès, en 1924, avait défini la préparation à la révolution future comme le but du mouvement ouvrier.

Le caractère structuré de la réalité

Cependant, pour que cette poésie communiste puisse naître, pour qu'il soit possible de nier le présent, d'immenses changements avaient dû se jouer au sein de la réalité, comme d'ailleurs dans la manière de la voir. A l'époque de l'impérialisme, la division du travail accédait à son plus haut niveau. Cette

division du travail morcelle, détaille le monde et l'activité humaine visant à sa transformation. Elle condamne l'homme à la prison d'une unique sphère: son métier; petit à petit, il ne subsiste plus de la personnalité que la partie appauvrie, atrophiée qui lui est encore nécessaire conformément à sa place dans la division du travail et du monde, que la perception, le coup d'œil que lui permet sa spécialité. La réalité se désagrège en structures délimitées par rapport les unes aux autres et hiérarchisées en elles. La prise de conscience du caractère structuré de la réalité ne représente pas une quelconque banalité gratuite, mais un discernement qui fait date et qui s'avère indispensable rien que pour arriver à l'idée de l'acceptation du combat contre l'aliénation due à la division du travail. Or, ce caractère structuré de l'existence était sensible dans tous les domaines, «verticalement» aussi bien qu'«horizontalement». Verticalement: le rythme accéléré de l'histoire avait rendu de nouveau sensible le temps somnolent, paisible de la «belle époque»; les hostilités, encore plus les révolutions, avaient compartimenté la vie humaine en passé et en présent, en période d'avant et d'après la révolution; le mouvement ouvrier considérait sa voie selon des étapes nettement délimitées et jugées, hiérarchisées: celles de la crise, de la concentration des énergies et de l'essor révolutionnaire; la vie économico-politique de l'Union Soviétique se développait dans une suite de périodes de planification, dont chacune représentait une structure autonome au sein de l'ensemble du processus. Pour ce qui est de la structuration horizontale, il nous suffira de rappeler l'exacerbation des antagonismes des classes en Europe orientale et la prise de conscience corollaire. Après la Grande Guerre, ce fut dans les nouveaux États est-européens que l'illusion de la «nation homogène» se maintint encore longtemps; c'est à elle que le principe de la structuration des classes faisait opposition.

L'opinion publique conserve, à propos de l'Europe de l'Est dans les années 1920, l'image d'un carrousel chaotique. Mais cette image est fausse. Il s'agit, en effet, de la décennie la plus raisonnable de notre siècle, tant pour ses protagonistes, que pour la netteté des réalités. Nul doute également que tout ce que nous avons énuméré sous l'article «structuré» ait déjà été découvert», une bonne cinquantaine d'années auparavant, par Marx. Cependant, les tendances d'évolution dégagées par celui-ci en tant que forces motrices de la société capitaliste n'étaient arrivées à leur maturité qu'à l'époque de la Grande Guerre; de plus, c'est à ce moment qu'elles commençaient à dépasser, en Europe de l'Est aussi, l'aire de la structure économique décrite par Marx et à devenir sensibles dans d'autres sphères d'activités humaines, notamment celle de l'art; enfin, c'est alors que ces tendances furent saisies par la conscience des masses, à tel point que même les artistes dits prolétariens — qui ne peuvent être taxés de faire montre de création consciente — en comprirent et en exprimèrent quelques éléments.

II

L'art pour l'art communiste

La poésie que nous avons choisie comme thème de notre analyse peut être située à l'aide des définitions suivantes: l'avenir — l'art pur — le poète-ouvrier — le didactisme de la forme. Ces notions se fondent si étroitement dans les activités de Maïakowsky, de Kassák, du jeune Attila József, des personnalités de l'Art Nouveau en Pologne: Jasieński, A. Stern, J. Przyboś, T. Peiper, A. Ważyk, ainsi que des poétistes tchèques, du Lithuanien Binkis, etc., qu'il est extrêmement ardu de les aborder une à une, après un travail de dissection, puisque ce n'est qu'ensemble qu'elles nous fournissent l'essence et le sens de leur art. Cependant, à l'arrière-plan, une série intellective va son cours et c'est en la suivant que nous allons tenter de présenter l'art poétique de ces poètes.

L'avenir

Toute tendance d'avant-garde connaît une quelconque attente de l'avenir. Pour l'aile «mystique» de l'expressionnisme, cet avenir était un but passablement nébuleux, une sorte de royaume de Dieu sur la terre. Pour les poètes prolétariens expressionnistes, l'avenir était simplement: la période après la victoire. Ces deux conceptions influèrent plus d'une fois sur la vision du monde des poètes que nous sommes en train d'étudier, mais dont la configuration est fondamentalement autre.

Dans leur poésie, la vision consciemment construite de l'avenir est la contrepartie du présent. Deux variantes de cette conception se manifestent, souvent en s'entremêlant dans le même morceau poétique. L'une est subjective, l'avenir y prend la figure de l'homme à personnalité intégrale de la société communiste, confronté à l'homme tourmenté dans le présent. La plupart du temps, c'est le Moi — étendu au monde entier — du poète qui fournit le pont entre les souffrances d'aujourd'hui et le radieux soleil de demain. Il y eut des poètes pour élargir le Moi lyrique vers l'extérieur, vers le monde, cela dans des dimensions cosmiques (Maïakowsky, Jasieński), d'autres pour le prospecter vers l'intérieur et tenter d'arriver à la plénitude grâce au subconscient (Nezval, A. Stern, J. Brzękowski, A. Ważyk). Le premier recueil de Maïakowsky se compose du poème intitulé *Moi*; il écrit une tragédie qui a pour titre *Wladimir Maïakowsky*. Et c'est au nom de ce Moi qu'il évoque le futur aussi:

> . . . Moi /que ma génération a moqué/ comme on rit /d'une/ farce ennuyeuse, désuète, /moi, je vois celui qui enjambe les cimes du temps/ et que personne d'autre n'aperçoit . . .
>
> *(Le nuage en pantalon)*

Les vers ci-dessous d'Attila József renvoient avant tout aux horreurs du présent et, par transmission, évoquent l'avenir:

. . . Je clame, mais en vain, Sodome ne m'entend pas, /Je clame, mais vers celui qui m'écoutera . . .

(Les saints révoltés)

En 1926, en pleine vague creuse de la révolution, Kassák apostrophe l'avenir en faisant parallèlement retentir dans ses vers la victoire de l'insurrection à venir et l'amertume de la défaite de la précédente, le règlement des comptes avec la terreur blanche et l'espoir resplendissant, la force des combattants, la joie de l'homme ouvert à la beauté et à la création:

. . . Décortiquer la tête rouge des lampadaires de la brume /voilà la tâche/ . . . /nous voulons raconter les lois de la construction/ la terre et la servitude des enfants . . . /espérer espérer/ lutter lutter/ . . . des nids de notre misère naissent le cri et la perle qui éclaire la surface des eaux . . .

(54e poème)

L'autre type plus objectif de l'utopie s'est dégagé sur la base de la poésie purement constructiviste. Le présent fait totalement défaut de cette vision du temps. C'est précisément ce qui cause notre sentiment de vide en lisant des œuvres de Maïakowsky comme *Cent cinquante millions* et surtout *La Cinquième Internationale*, ou nombre de poèmes de Kassák, des futuristes lithuaniens conduits par Binkis et de l'avant-garde polonaise représentée par Peiper et Przyboś. Les poètes constructivistes se proposaient de créer la poésie de l'avenir parallèlement à la société de l'avenir, d'où l'explication du phénomène qu'ils eurent précisément le moins de contacts avec les tâches quotidiennes, les luttes politiques de la classe ouvrière. Selon la formulation de Peiper: «Il n'est pas immanquablement nécessaire de créer l'œuvre d'art à l'intention de l'ouvrier; il se peut même que celui-ci ne la comprenne pas; pourtant, elle soutiendra sa cause.»[12] Puisque laissant de côté le présent, les poésies nées sous le signe de ce programme étaient «déshumanisées», dépourvues de base concrète à partir de laquelle elles auraient pu prendre leur élan vers le futur.

Toutefois, un tremplin existait: celui des «faits», de la réalité moderne, trépidante, mécanique des métropoles. La «littérature des faits» transposait pour ainsi dire, la réalité matérielle du XXe siècle dans une grandiose vision. Contentons-nous de rappeler la Moscou des années 1970, telle qu'elle apparaît dans *La Cinquième Internationale* de Maïakowsky. Cependant, nous ne devons pas sous-estimer cette sorte de poésie non plus. Malgré le vide, malgré la déshumanisation, elle a représenté la prise en possession du monde moderne par l'art, alors que le symbolisme n'en avait tenu purement et simplement aucun compte et que l'expressionnisme n'y avait réagi que par la frayeur.

La poésie pure révolutionnaire

Maintenant que, pour reprendre les paroles de Teige, «la vue en plan de la vie, la prémonition de l'avenir, l'utopie que le futur rouge réalisera sont tracées»,[13] nous pouvons passer au sujet plus étroitement compris de notre communication, à l'art pour l'art «rouge».

Le principe de l'art pur est issu de la prise de conscience de la division capitaliste du travail et de son effet d'aliénation. Le caractère de la réalité à l'époque de l'impérialisme se cristallisant dans des contradiction acerbes, des antagonismes devaient s'affronter dans le domaine artistique aussi. Nous pouvons suivre facilement le processus chez Maïakowsky. En 1912, à l'aide de la terminologie futuriste des «mots libérés», il nous en offre la formulation suivante: «Même si, pour l'instant, dans nos écrits aussi, persistent les marques sordides de votre «bon sens», nous sommes les premiers à voir vibrer au-dessus de nos têtes les Éclairs de la Beauté à venir du Nouveau Mot à valeur (origine) autonome.»[14] Nous pouvons dire que, là encore, l'art et la logique du monde capitaliste sont placés en opposition. En 1914, le couple de contradictions qui se dessine est plus général: c'est celui de l'art et de toute pensée logique: «chaque métier se doit de définir exactement l'objectif de sa tendance propre. Le but du poète est le verbe. L'effet du poète sur l'homme ne réside point dans le fait que ses vers sont les mailles du sain jugement, mais dans sa faculté de trouver une expression exceptionnelle à l'intention de chaque ordre d'idées. Présentement, c'est un ordre d'idées absolument neuf qui voit le jour. L'exprimer, seul le verbe ressemblant à un coup de fusil en sera capable.»[15] En mars 1917, il rédige la thèse de l'autonomie réciproque de l'art et de la politique: «mon mot d'ordre est celui de tous en général (— des futuristes — note de E. B.): vive la vie politique de la Russie et vive l'art exempt de politique ! . . . Je ne renonce pas à la politique, seulement celle-ci n'est plus permise dans le domaine de l'art.»[16]

En 1920, le théoricien des formistes polonais, Leon Chwistek se risque jusqu'à la généralisation, en antinomie, du contenu et de la forme: «Aujourd'hui, nul ne désire chercher, dans la poésie, une consolation à ses souffrances, ni un panacée pour se revigorer l'âme, ni une jusitification de l'orgueil national, ni un divertissement, ni une science; et si, par hasard, une de ces idées venait à l'esprit de quelqu'un, il changerait rapidement d'avis, puisqu'il dispose des moyens conduisant au même but, mais bien plus efficaces que la poésie. Ceux qui aspirent vraiment à celle-ci, savent parfaitement qu'ils ne peuvent y trouver qu'une seule véritable valeur, qu'un unique sentiment réconfortant, à savoir: la forme parfaite et le ravissement qu'elle suscite.»[17]

C'est la vague révolutionnaire des années de la Grande Guerre et de celles lui faisant immédiatement suite qui donnèrent naissance à la poésie prolétarienne est-européenne. Une fois la fièvre de la révolte sociale tombée, ce genre de poésie était devenu passablement anachronique. La politique culturelle des partis communistes enregistrait un retard dans ses activités d'organisation, puisqu'on se mit, en Tchécoslovaquie et surtout en Pologne, à installer les organismes du «proletkult» (avant tout, selon le modèle soviétique, mais nécessairement nantis d'un caractère différent) alors que ce courant de l'art avait perdu toute signification. Mais, explicitement ou non, ces artistes prolétariens

étaient considérés, en Europe de l'Est, comme les représentants officiels des activités culturelles du parti. Voilà ce qui motive et explique l'âpreté de la lutte entre ces poètes et les artistes de gauche qui avaient pris conscience que l'époque de la poésie prolétarienne était révolue. Dans ces impétueuses collisions culturelles et idéologiques, les contradictions plus haut mentionnées ne firent que mieux ressortir. En 1921, Milev écrivait: «Sous le terme aberration esthétique j'entends, dans le domaine de la poésie, la soi-disant «pensée», la «tendance», le «vécu effectif» et d'autres choses de ce genre.»[18]

Dirigeant le trait contre les poètes prolétariens, Karel Teige se proposait de définir la fonction esthétique de l'art pur: «... nous devons, avant tout, exiger la pureté parfaite de la poésie et ne pas tolérer qu'on l'applique à une quelconque fin extra-esthétique; la forme doit être traitée dans le sens de sa fonction et de son but, en tendant non à la clarté rationnelle, à l'intelligibilité, mais à l'émotion maximale ... La poésie, qui fut au Moyen Age le trésor en vers et en rimes des sciences, ne devint autonome, pure et absolue qu'au sein de notre civilisation contemporaine, n'ayant et ne pouvant avoir d'autre visée que de soulager l'incommensurable soif humaine de lyrisme.»[19]

Si nous ne considérons que ces citations coupées des œuvres, si nous ne nous intéressons qu'aux activités des critiques, des théoriciens qui ne s'adonnaient pas personnellement aux lettres ou aux arts, il pourrait sembler que la prise de conscience de l'aliénation n'avait fait que conduire à une nouvelle aliénation. Oleg Sus avait entièrement raison, lorsque, à propos de Bedřich Václavek, l'un des critiques représentatifs de l'avant-garde tchèque, il écrivait que le nouvel art révolutionnaire, opposé à l'art bourgeois, en lutte contre l'aliénation, non-imitatif, non-fétichiste, non-matérialisant, non-illusionniste comporte, en soi, théoriquement, une nouvelle et secrète aliénation qui «en fin de compte conduit à des antinomies aussi extrêmes que: abstraction — moyen «élémentaire» de la forme; subjectivité — objectivité; émotion — pensée; œuvre d'art — réalité.»[20] Ajoutons que les projections jusqu'aux «détails», jusqu'au style, jusqu'au modelage linguistique de ces antinomies existaient effectivement; il nous suffira de penser à l'opposition du mot et de la phrase, de l'intonation et du rythme réglé, du vers libre et du vers fixe, en général: de la poésie «inintelligible» et «intelligible». Les poètes ne se contentaient pas de découvrir le fait de l'aliénation, ils en cherchaient le remède. Chacun à sa manière. Une partie des futuristes polonais (T. Czyżewski, S. Młodożeniec, Jasieński aussi) retrempaient l'homme devenu insignifiant, fatigué du bruit de la vie moderne, lessivé de ses forces et de ses nuances, dans les eaux curatives de la simplicité populaire. D'autres (par exemple, A. Stern, Brzękowski, A. Ważyk) désiraient arriver à l'homme, à la personnalité intégrale en libérant les couches du subconscient. Le poétisme tchèque considérait comme la marque principale de la société future le lyrisme sous son optique la plus générale. Maïakowsky et Kassák voyaient l'idéal dans une sorte de joie générale, dans ce quelque chose

qu'on nomme très simplement: bonheur; les artistes de l'avant-garde dite de Cracovie (T. Peiper, J. Przyboś) et les futuristes lithuaniens essayaient de porter au trône l'imagination. Mais ... dans les poésies de tous ces courants et poètes, nous reconnaissons l'autre terme aussi de l'antinomie «théoriquement» établie, discernée. L'idée de la construction, de l'ordre, de la beauté et de la perfection organisées de la société à venir, caractérise non seulement les tendances pouvant être taxées de constructivistes (Maïakowsky, Kassák, l'école de Cracovie), figure non seulement dans l'image sur la «Lithuanie en béton» de Binkis et de son groupe, mais est également présente dans une tendance aussi libérée et d'un lyrisme explosif que le poétisme tchèque: ici, la plénitude, la discipline de la poésie de jeunesse d'un Ważyk, d'un Brzękowski présentent déjà l'amalgame du surréalisme et du constructivisme. Tout le mouvement reflète, corollairement et simultanément, la pondération, la sobriété et la passion. En effet, ces artistes révolutionnaires désiraient tout autant accomplir leur poésie en l'axant sur l'avenir et, ce faisant, lui fournir des possibilités à leur époque inhumaine, qu'apporter dans leur présent, grâce à leurs vers, une image de l'avenir où, naturellement, la poésie aurait sa place intégrante dans la vie. C'est pourquoi les paroles d'une belle profondeur d'Attila József éclairent et le rapport de l'art pur et de l'avenir, et l'identité entre le vrai art (l'Art avec un majuscule) et la poésie pure des années 1920: «L'œuvre d'art est non seulement un surrogat perceptif du monde, mais en même temps un monde intelligible. Il n'est pas permis d'affubler l'œuvre d'art d'un qualificatif quelconque, nous ne saurions donc dire que ceci ou cela est de l'art bourgeois. Une telle définition n'existe pas, il n'y a que l'art tout court. Ce qui est, aujourd'hui, de l'art bourgeois, n'est plus de l'art, c'est tout au plus une tentative bourgeoise pour arriver à une œuvre d'art. Il y a cependant un cas, dans lequel le qualificatif, celui d'une limitation historique convient à une œuvre: si, au cours de l'histoire, elle a vraiment été un produit artistique, donc en définitive perceptif, non seulement il est permis de lui ajouter le qualificatif de son époque, mais cela est même nécessaire: «art chrétien», «art primitif», etc. En ce cas, il ne s'agit pas d'un jugement de valeur, mais de la désignation de la place historique d'une œuvre d'art déjà appréciée comme effectivement telle. De nos jours, l'art «prolétarien» est l'art «pur» contemporain que l'histoire d'art ne pourra taxer de prolétarien que quand la variable artistique de nos jours sera dépassée, quand la société prolétarienne sera complètement mûre et même, de certains points de vue, dépassée.»[21] Pour l'essentiel, le théoricien le plus éminent de l'avant-garde polonaise, Tadeusz Peiper, arrive aux mêmes conclusions en examinant le rapport du prolétariat et de l'art. L'art pur est l'art de l'avenir, professe-t-il; et, en même temps, l'Art avec une majuscule. «Une fois, après le tournant aux nuances de la couleur des temps mûris ... il n'y aura plus de «prolétariat», ni dans sa dénomination, ni dans sa signification. Alors, on ne parlera plus d'art du prolétariat, ni d'art destiné au prolétariat, ni d'art créé par le prolé-

tariat, ni d'art au sein du prolétariat. On parlera d'art. D'art tout court.»[22] Ce fut de la sorte que l'art pur devint l'art du prolétariat: les visées de la «véritable» classe des années 1920, de la classe ouvrière luttant pour les aspirations de l'humanité entière rencontrèrent l'art véritable. Ainsi, l'art pur passa au rang d'un art éminemment au service de la lutte des classes, tendancieux, agitant, révolutionnaire. Selon les paroles de Teige: «L'art qui veut sauvegarder sa condition et, en conséquence, désire se tourner contre la société établie, contre la classe régnante n'est plus, au sein de la société de classes, de l'art pour l'art, mais bien un engagement en définitive au service de la révolution.»[23]

Le poète des ouvriers et le poète-ouvrier

Il va de soi que les théoriciens de la poésie et de la critique des années 1920 ont prodigué leurs efforts pour surmonter, sur le plan théorique aussi, l'aliénation par la division du travail. «Nous devons traverser la période de la différenciation à son degré suprême. Ce n'est qu'avec l'épanouissement radical de celle-ci qu'on saurait accélérer le processus, réduire sa durée et, ce faisant soutenir les éléments qui indiquent le dépassement de cet état.»[24] Théoriquement, le résultat devrait être une société ayant mis fin aux antinomies de l'aliénation, en écartant définitivement l'opposition entre le monde et l'art, cela parce que l'existence est passée au rang d'art, et qu'au sein du monde communiste ensoleillé et lyrique les cloisons élevées par la répartition du travail entre les divers terrains d'activité de l'homme ont été abolies. (Il s'agit là du même utopisme que celui qui se manifeste dans la célèbre déclaration de Marx sur l'homme pêcheur, chasseur, éleveur et critique.) L'un des éléments nouveaux les plus importants et les plus dignes de soutien est celui dont parlait Václavek: cette marque de la société future, selon laquelle il n'y aura plus d'ouvrier, ni de poète, ces deux se fonderont ensemble, chacun devenant un travailleur, un créateur des beautés de l'univers.

Tout en nous limitant, ici, à la poésie, nous devons souligner que cette thèse amena nombre de conséquences. La première fut que, de la sorte, les artistes d'avant-garde retrouvèrent un nouveau collectivisme. Étant les prophètes du communisme, ils en avaient grand besoin, puisque non seulement les masses ouvrières de leur époque leur témoignaient de l'incompréhension, mais ils étaient aussi en heurts constants avec les partis communistes plongés dans le combat quotidien, dans les escarmouches de tactique, dans les luttes de fractions et ne disposant que d'une politique culturelle très superficiellement définie. C'était le principe d'identité établi entre l'ouvrier et le poète qui leur insufflait des forces, leur permettait de chasser leurs doutes:

> . . . Nous sommes toujours du côté des pauvres et des combattants intrépides, /que faudrait-il faire encore?/ Nous ne voulons pas être différents parmi vous, mais seulement non-négligeables, (car celui qui a sommeil, qu'il dorme, mais que flambe

quiconque a été appelé au rôle de flambeau ! / Et voici que j'ouvre nos portes, le vent souffle dehors / et disperse mes chants . . .

(Lajos Kassák: *XIIIe poème*)

Le Polonais Stern exprimait un sentiment de fraternité:

. . . Ô frères miens / ô camarades miens vaillants et vigoureux / nuée de portefaix / qui portez vos fardeaux sur des chalands et sur vos têtes / mais moi aussi j'en porte des charges / le fret de tous les rêves . . .

(Projecteurs)

Un autre aspect de l'identité ouvrier-poète mettait l'accent sur le caractère de production-création de la poésie. Le poète produit ses vers tout comme l'ouvrier crée le monde réel.

L'idée des «ouvriers du verbe» est composant intégrant de tous les programmes futuristes ou constructivistes. Ainsi, dans celui du groupe futuriste lithuanien, nous lisons: «Nous, les artisans des mots, les maîtres patients du sacrifice au verbe, un à un et ensemble, nous fabriquons des choses neuves à partir du tendre mot.»[25] (Précisons ici que la célèbre définition «ingénieur de l'âme» provient également de cette époque; mais, comme tant d'autres thèses détachées du système poétique esquissé, celle-ci aussi a perdu sa signification et a été dénaturée.) Ce sont peut-être les membres du groupe de Cracovie qui ont transplanté de la manière la plus conséquente la caractérisation de travail dans le processus de la création poétique, cela d'une manière déterminante quant à leur vocabulaire, à leurs rimes, à leur syntaxe, à leur style dépouillé de toute métaphore.

La conception très consciente de la poésie en tant que processus de travail représentait une garantie de son démocratisme. Ce n'est pas le fait du hasard que, dans tout article, tout manifeste qui parle du travail poétique, nous relevons l'appel à la submersion de l'existence par la poésie. Cela figure aussi bien dans le manifeste de 1921 des futuristes polonais («La technique est tout autant art que la peinture, la sculpture et l'architecture. Une bonne machine est le modèle et le point suprême de l'œuvre d'art, puisqu'elle réunit parfaitement en soi la rentabilité, l'utilité et la dynamique. Un appareil Morse est mille fois plus un chef-d'œuvre que le *Don Juan* de Byron.»[26]), que dans le *Décret numéro 1* de Maïakowsky, en 1918, sur la démocratisation de l'art, dont la réalisation pratique fut la littérature de palissade et la peinture de place publique. Et nous voici arrivés à la littérature dite des faits, ce mouvement de Maïakowsky et de ses amis, des LEF-istes, qui voulaient dépasser l'art pur en mettant fin à toutes les manifestations artistiques. Nous devons voir cependant qu'il s'agit là «uniquement» des deux pôles d'une seule et même question: celle de l'aliénation de l'homme, qu'on essayait de surmonter, d'une part, grâce à l'«art pur» et, d'autre part, au moyen de la «réalité pure». Selon la définition de R. Grebeníčková: «La destruction du fétichisme artistique signifiait qu'il fallait jeter à bas la dualité de l'art d'apparat et de la réalité pro-

ductive désintégrée de la vie.»[27] A la suite de 1917, Maïakowsky et ses amis pensaient que le monde rêvé du socialisme était sur le point de se réaliser. C'est pourquoi le système clos, la tendance homogène de la littérature des faits se sont développés précisément dans la poésie soviéto-russe. Les LEF-istes endossèrent la réalisation des vaticinations des artistes de gauche dans les autres pays est-européens. Sans la compréhension d'un bout à l'autre de la logique de leur poétique, il serait totalement incompréhensible qu'un Maïakowsky de «complexion lyrique» ait pu «s'abaisser» jusqu'à la fabrication de vitrines de propagande de la ROSTA, de poèmes de circonstance du genre de celui consacré à l'emménagement dans un nouvel appartement, ou de cet autre sur l'inauguration d'un haut fourneau. Cela serait incompréhensible et, de plus, semblerait une extravagance (ce qui a été et est encore) que les futuristes, vivant dans l'envoûtement des mots, aient voulu couvrir de leurs poésies les murs; de même, on resterait perplexe face à la curiosité si prononcée que, dans toute l'Europe orientale, les meilleurs artistes ont témoigné à l'égard de l'art dit «appliqué».

Les poètes ont été conséquents, en poussant jusqu'à ce point où la poésie prend fin, la suite d'idées identifiant le travail et l'art qui, selon Kassák «ne peut plus être nommé, aujourd'hui art qu'à défaut d'un terme plus approprié».[28] Dans une petite poésie-carte postale de 1926, Nezval a formulé tout cet enchaînement d'idées: l'ouvrier qui produit l'électricité guide, par son activité, l'homme vers un monde où il n'y a plus de poètes.

. . . Les cals des paumes reflètent les couleurs des lampions / que des mains d'ouvriers font voltiger dans les salons / et entraînent le globe dans un monde / où le poète pour toujours a choisi le silence . . .

(Lampion)

Et dans cette poésie d'un autre poétiste, Jaroslav Seifert, c'est la beauté du monde qui prend la place des «beautés inventées», de l'art:

. . . Ce qui, hier encore, comptait comme art sacré / subitement s'est changé en chose simple et réelle / et les plus belles images du présent personne ne les a peintes, / la rue est un fifre qui dévide son chant du matin au soir, / au-dessus de la ville, très haut, les appareils ont atteints les étoiles. / Eh bien, adieu, laissez-moi partir, beautés inventées, / la frégate prend la haute mer, / défaites, muses endeuillées, vos cheveux / l'art est mort, le monde vit sans l'art . . .

(Toutes les beautés du monde)

Le didactisme de la forme

Revenons maintenant de l'avenir, de ce monde dans lequel le poète se taira pour toujours, revenons au présent. Ce que nous avons développé jusque-là se rapporte à l'orientation de la poésie vers l'avenir et aux conséquences qui en découlent. L'avant-garde poétique des années 1920 a cependant comporté tout un côté s'adressant au présent, se bornant à préparer l'avenir. Le paradoxe

bizarre est que précisément les poètes qui ont mené une lutte des plus âpres contre toutes les fonctions extra-esthétiques de l'art, ont commis le «péché» de didactisme. A l'encontre du didactisme du contenu caractérisant précédemment l'art est-européen, nous allons nommer celui-ci: didactisme de la forme.

Les artistes d'avant-garde avaient clairement conscience de la contradiction effective entre le niveau culturel du prolétariat et leur poésie tournée vers l'avenir. C'est pourquoi, parallèlement aux efforts pour dégager l'art nouveau, ils œuvraient à l'éducation du nouveau public, du consommateur qui saura apprécier le jeu, l'imagination débordante, les associations d'idées insolites, les rimes imprévues, l'allégresse de leurs vers.

Cette volonté de créer la forme se rapportait aussi aux phénomènes, aux objets du monde extérieur et, sur ce point, le didactisme de la forme de la poésie pure rencontrait la littérature dite des faits. Quand, chez Maïakowsky, les objets s'écrient: «Donnez-nous une forme neuve !» *(Ordre du jour numéro 2 à l'armée des arts)*, il nous serait difficile de décider si cela se produit au nom du Fait de cette tendance littéraire ou au nom de la Beauté de l'art pur.

L'autre sens, soulignons-le: plus important, du didactisme de la forme était l'éducation de l'homme. Ce principe a été développé, de la manière la plus pertinente, par Stanisław Brucz dans l'un des articles-programme de la *Nowa Sztuka* (Art nouveau) polonaise: (Il est intéressant de relever que le titre de cet écrit était déjà caractéristique: *L'art et le fait.* Nous pourrions, d'ailleurs, citer abondamment de semblables développements de la plume des poétistes tchèques, de Kassák ou de Maïakowsky aussi.) «De même que l'objet de caractère technique créé par l'homme, l'œuvre poétique doit — si elle veut devenir primordialement, absolument indispensable au lecteur — vivre sa propre vie intégrale, donner le jour à une nouvelle réalité poétique . . . Il ne fait aucun doute que l'objectif d'un poème, ce qui le rendra indispensable et utile au lecteur, n'est autre que l'enrichissement de la vision et de la perception du monde par des moyens neufs.»[29]

L'œuvre d'art ainsi comprise qui, en tant qu'équivalent de la société future, sera elle-même une petite société, véhicule en soi, rien que par sa forme, une charge révolutionnaire. Peiper interprète cela à la lettre, en poussant le raisonnement jusqu'au problème du style poétique: «L'artiste qui ne se préoccupe point de la forme de ses œuvres, corrompt les mœurs. Citoyens et citoyennes ! Y-a-t-il une seule personne parmi vous qui ne comprenne la valeur sociale des formes neuves, qui ne comprenne que les nouvelles formes artistiques sont des antitoxines contre l'écœurant état de la société, qu'elles détruisent le microbe microcosmique de la manière de voir rancie, qu'elles font jaillir en tout sens les étincelles éclatantes du génie inventif? . . . Sur la longueur d'onde des ordres muets, la proposition poétique inonde le monde de rêves jusqu'à présent inconnus . . . Grâce à la nouvelle discipline des rimes, les gens entrent en interférences lointaines et précises; la surprise de la construction adéquate

du poème habille les aspirations à une nouvelle organisation du travail et couvre d'un tapis rouge la route qui mène à la société nouvelle. L'artiste qui sème la beauté inédite sur le monde, y sème l'avenir rénové!»[30] Ces idées de Peiper permettent de saisir parfaitement le point faible le plus notable du didactisme de la forme: l'hypothèse de l'interdépendance directe de l'art, de l'œuvre d'art et de la société. En ce point, Peiper et ses compagnons adoptaient, de manière paradoxale, le point de vue des poètes prolétariens qu'ils attaquaient avec tant de véhémence. Le didactisme du contenu propre à la poésie prolétarienne soutenait que, par suite de l'état des forces productrices, des conditions politiques de la société et de l'assujettissement de la classe ouvrière, nul art véritablement révolutionnaire ne saurait voir le jour dans le cadre du capitalisme. De même, les didacticiens de la forme disaient, mais sous le signe contraire: l'artiste influe directement sur le régime social. (En mentionnant un rapport fondamental analogue, nous ne désirons nullement démontrer une identité inexistante, mais justement la divergence entre des poésies, des vers d'apparence semblables.) C'est par cette carence supposée des interférences indirectes entre la réalité et l'art — ces maillons complexes en interaction qui représentent un principe de base, méprisé aussi bien par le structuralisme que par le sociologisme, de la dialectique marxiste — que nous pouvons découvrir des analogies étonnantes dans les vers des partisans de l'art pur et dans ceux des poètes prolétariens. Par exemple, nous pouvons relever plus d'une fois, chez ces derniers aussi, l'idée de l'identité du poète et de l'ouvrier, du poète et du militant, ainsi que de l'abolition de la poésie. Attila József dit, dans l'une de ses poésies d'esprit «proletkult» *(Finalement)*: «je dépose mon crayon de rien», tandis que la plus éminente figure de la poésie prolétarienne lettone, Leon Paegle, imagine, dans un poème daté de 1919, l'avenir de la sorte:



. . . Superflue est la lyre au poète / au moment où le beffroi des destinées du monde / sonne la dernière heure de l'ancienne existence / et quand, de leur sang, / les masses opprimées composent / la chronique de l'époque nouvelle — / Que l'encre se dessèche, / que le laurier-rose se fane sans lumière, / que les vives chansons s'éteignent / et que l'âme du poète soit endurcie / comme celle du héros . . .

(Poète)

Malgré des vers du genre «superflue est la lyre au poète», on s'aperçoit qu'il s'agit ici de toute autre chose que dans le cas de Nezval et de ses amis. Chez ceux-ci, la chanson fougueuse ensoleille toute la réalité et l'âme du poète est d'une même douceur que celle de l'ouvrier: «le souvenir du combat se dilue dans la paix»; alors que, dans le cas présent, Attila József pose la question: «qu'ai-je à voir avec les souvenirs?» et que l'avenir flamboie martialement comme le tranchant des faux.

III.

L'art pour l'art des années 1930

Avec les années 1920 prend fin une période particulièrement brillante de la poésie lyrique est-européenne. Survient la crise. Les poètes de l'art pour l'art communiste sont contraints à chercher de nouvelles voies. Construire l'art de l'avenir, cela ne pouvait se faire qu'en possession d'une foi inébranlable; dès que celle-ci se trouva entamée par la crise économique mondiale, puis par la réalité de plus en plus pliée au joug du fascisme, l'attente du futur s'avéra nettement vaine et l'on put constater l'épuisement des sentinelles perdues, les chantres du futur. C'est au nom de toute la tendance que Peiper parle des difficultés de l'existence sans action:

> . . . Pour croire mes propres paroles, je regarde la pendule, / pour réfléchir, il suffit de me défendre, / mais pour agir il me faut des villes où l'étincelle / se nourrit à la graisse des glorioles, / où vivent ceux qui rêvent mes rêves et les rêvent comme moi. / Bref, je regrette / de ne pas connaître le visage de ceux à qui j'ai ouvert une porte, / de ne pas voir les mains auxquelles j'ai confié mes mondes, / de ne pas, de ne pas faire de mes désirs nos désirs, / moi, le maire, moi, le maire des rêves sans feu ni lieu . . .
>
> *(Pour)*

Tout d'un coup, l'image de l'avenir exempt de problèmes, la vision de l'homme heureux deviennent naïves et inaccessibles. Dès 1928, dans son génial roman *Insatiabilité*, Witkiewicz parle avec dédain de l'image de l'avenir brossée par l'avant-garde: «Je ne désire pas décrire ces hommes du futur qui rayonnent du vide de la santé animale.»[31]

Dans une telle situation, deux possibilités s'offraient. La première, que nous pouvons observer surtout dans les premières années de la décennie, prend corps sous l'effet du mouvement ouvrier se ravivant: il nous suffira de rappeler les manifestations, à cette époque, d'Attila József et de Broniewski, ou l'entrée en scène de la seconde vague de la poésie prolétarienne en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, ou encore le groupe des poètes ouvriers rassemblés en Lithuanie dans le cadre du Trečias Frontas (Troisième Front). De nouveau, cette sorte de poésie lyrique se fait plus militante, plus directe, plus quotidienne; et ses représentants partagent le sort des combattants du mouvement ouvrier, du parti: la clandestinité, la prison, le camp de concentration les attendent.

L'autre possibilité aurait été de développer un nouvel art pour l'art. Citons encore une fois des paroles de Witkiewicz comme celles caractérisant le plus exactement cette tendance: «Je considère mes propres activités comme la création d'une nouvelle réalité nous permettant de fuir celle dont nous avons par-dessus la tête.»[32] Cependant, cette fuite n'était pas la même que dix années auparavant, quand la Beauté (dans le symbolisme), la Bonté et la Justice (dans l'expressionnisme) présidaient aux activités artistiques. Loin de là. Il s'agissait, cette fois-ci d'une réalité inédite, d'un monde à part ne décantant, de

celui fonçant vers la catastrophe, que des notions métaphysiques au-delà du domaine matériel. Cette variante de l'art pour l'art était une repliement en soit out à fait conscient de l'âme impuissante face aux événements. Cette tour d'ivoire était si solide, si glaciale que le monde extérieur ne pouvait l'entamer, seulement la démolir, en ensevelissant la plupart du temps son gardien sous les décombres.

Appréciations

Notre analyse précédente laisse clairement apparaître que — tout au moins au sujet de la tendance dite communiste des années 1920 — nous devons abandonner les conceptions erronées, défavorables, tissées au sujet de l'art pour l'art et issues du mépris total de l'axiologie marxiste. Selon son essence, celle-ci est anthropocentrique, ce qui signifie que, pour soi-même, l'homme est une fin en soi, tout ce qui est au service de l'essence humaine doit donc être apprécié par rapport à cet objectif absolu. Il en est ainsi pour l'art qu'on ne saurait subordonner à une quelconque nécessité extérieure sans le dépouiller de sa fonction essentielle.[33] Dans les années 1920, le mot d'ordre de l'art pur ne signifia rien moins qu'une aspiration à la prise de l'essence humaine qui, selon cette conception, est identique à sa valeur esthétique. (C'est de là que provint, conséquemment, l'idée de l'identité de l'art et de la vie, de l'artiste et du travailleur — idée que nous avons déjà présentée.) Il ne fait aucun doute que les théoriciens de l'avant-garde ont commis là une erreur, dans la mesure où ils ont transposé la fin en soi esthétique, la valeur esthétique dans la valeur de l'ensemble de la réalité humaine, dans l'essence humaine intégrale. Nous devons voir dans cette erreur, qui pourrait être quelque peu motivée historiquement, la manifestation de l'«aliénation cachée» mentionnée par Oleg Sus. (On ne saurait nier que l'essence humaine ne s'exprime pas uniquement par l'art et dans l'art — bien que l'art authentique parle toujours de celle-ci —, mais aussi dans d'autres sphères de la praxis humaine et sociale, par exemple: dans la philosophie, ou dans la production au sens où Marx l'entend; dans ce cas: «Si quelqu'un voulait soutenir . . . que la production n'est pas, telle quelle, la fin, il omettrait de considérer que la production pour la production n'est autre que le développement de la richesse de la nature humaine en tant que fin en soi.»[34]

A part cela, le rapport est particulièrement organique entre l'essence humaine, les «éternelles valeurs humaines» et la valeur esthétique de l'art pur. La même unité intégrante se manifeste entre les sphères esthétiques et extra-esthétiques aussi. Cette connexité dialectique provient de la définition même de la valeur esthétique chez Mukařovský: «Nous devons considérer la place occupée dans l'art et le caractère de la valeur esthétique de l'intérieur de la structure artistique, c'est-à-dire en nous orientant, à partir des valeurs extra-

esthétiques disséminées dans chaque composant de l'œuvre, vers la valeur esthétique faisant de celle-ci un ensemble homogène. Alors, nous constaterons une chose bizarre et inattendue: tous les composants d'une œuvre d'art — aussi bien ceux du contenu que ceux de la forme — véhiculent des valeurs extra-esthétiques qui, au sein de l'œuvre, entrent en corrélation. En fin de compte, l'œuvre d'art se présente comme l'ensemble effectif des valeurs extra-esthétiques et comme rien de plus que, précisément, cet ensemble . . . Si, maintenant, nous nous demandons où est passée la valeur esthétique, il est évident qu'elle s'est répandue dans toutes les autres en dehors d'elle et qu'elle n'est, au fait, qu'une désignation collective à l'intention de l'ensemble dynamique des corrélations de celles-ci.»[35]

La spécificité esthétique des phénomènes en dehors du fait esthétique a été réalisée, par les artistes des années 1920, à l'aide de l'intercalation de la catégorie de l'avenir. L'orientation vers le futur représentait le procédé qui leur permettait de créer une poésie pure, voire une poésie; et ce fut de la sorte que la poésie pure de l'avenir se transforma en poésie révolutionnaire du présent. Cependant, la transposition dans l'avenir ne convenait pas seulement à une possibilité de la réalisation de la plénitude humaine concrète, elle recelait aussi certains dangers, dangers qui «ont pris réalité» dans des poèmes. Il s'agit de l'abdication du concret, le monde des œuvres se changeant en plénitude vide et abstraite.[36] Vide, parce que, plus d'une fois, présent et avenir y sont mécaniquement opposés, sans que, pour autant, l'analyse de leurs rapports ait lieu; et abstraite, parce que l'avenir se présente comme un système clos dans lequel rien du présent ne saurait filtrer. Cette «aliénation cachée», qui s'est manifestée dans l'identification de la valeur esthétique à l'essence humaine, retrouve son pendant dans l'aliénation latente dans le rapport des valeurs extra-esthétiques. Les artistes de l'avant-garde avaient «inventé» le futur, pour surmonter l'aliénation; mais, comme Kosík le dit: «L'avenir en soi ne représente pas encore la victoire sur l'aliénation. Au contraire, sous certaine forme, il sera directement une fuite aliénée devant l'aliénation, c'est-à-dire un dépassement illusoire de celle-ci. «Vivre dans l'avenir» et «pousser en avant» est, dans un certain sens, la négation de la vie: l'individu ne vit pas avec le présent, mais avec le futur et, comme il nie ce qui est et suppose ce qui n'est pas, sa vie se déroule dans le néant, c'est-à-dire dans la non-authenticité.»[37] C'est pourquoi la force, le caractère adéquat de la spécificité esthétique à donner aux valeurs extra-esthétiques subissent une atteinte dans nombre de poèmes de Maïakowsky, de Binkis, de Kassák et, chez les Polonais, surtout de Peiper et du jeune Przyboś. Au contraire, la valeur esthétique se manifestera là où le poète a une vision homogène, organique du présent et de l'avenir. La bizarre relation du temps des verbes chez Attila József exprime justement cette unité:

. . . Je serai aimé, quand j'arrive, / je suis aimé, car j'étais des leurs . . .
(Matinée)

Dans ce genre de poésie, le présent salue, plein de promesses, l'avenir qui vit en lui. Mais le futur n'est pas seulement la contrepartie rayonnante, monochrome du présent. La cruauté du combat entrera également dans la joie de la victoire:

. . . Vos grands cœurs seront argentés, / bien que vous restiez les vainqueurs — / votre étendard grisonnera aussi, argenté, / une fois, vous serez fatigués même de vaincre, / derrière le tumulte du combat arrivera / silencieuse, jusqu'à vous, la vie argentée . . .

(Attila József: *La vie argentée)*

La dialectique du passé, du présent et de l'avenir a été formulée de la manière la plus intégrale par Vítězslav Nezval qui a été, sans aucun doute, avec Maïakowsky, le plus grand poète lyrique de cette décennie. Dans *Le magicien merveilleux*, il dit (après la victoire rêvée de la révolution):

. . . Ce qui a été sera enseveli sous l'aurore neuve de demain / Seul compte ce qui est livre-toi à toi-même / Ce qui sera / les cocardes sur les barricades l'ont déjà clamé hier / . . . / demain aussi tu pourras vivre comme tu as vécu hier / mais sans craintes et pleinement / cette nuit-là de nouveaux désirs et maux sont nés / hier encore ignorés de tous . . .

C'est cette dialectique qui est également le «contenu» du plus grand poème des années 1920, l'*Edison* de Nezval.

Nous devons étudier à part le cas Maïakowsky. La question se pose d'elle-même: si l'essence de sa poésie d'avant la révolution a été l'attente de celle-ci et des temps qui lui feront suite, les vaticinations sur la société sans classe, sur la joie du socialisme (et nous pensons avoir réussi précédemment à démontrer cet état des choses), quelle a été la force motrice de sa poésie d'après la révolution? La réponse éclairera toute la grandeur, toute la complexité de l'oeuvre de Maïakowsky et, corollairement, la cause de sa tragédie personnelle.

Dans son excellente monographie, Zdeněk Mathauser[38] suit pas à pas la poésie de Maïakowsky dans le développement et les modifications de la métaphore «Poète — Univers». L'identification du poète au monde a signifié, d'une part, que la voix stridente et la perception cosmique de Maïakowsky ont vibré à l'unisson du juvénile essor du nouvel État soviétique, que le didactisme constructiviste de la forme de ses poésies était en accord avec les efforts à l'échelle nationale de la vie soviétique; d'autre part, que le monde, les réalités soviétiques ne correspondaient point à l'image préalablement établie, par le poète, de la vie à la suite de la révolution. La dialectique du présent implanté et de l'avenir tant attendu, dialectique dont nous avons parlé, se réalisa chez lui dans la tension dialectique entre le présent en place, lourd de contradictions, et le futur espéré, mais n'ayant pas été justifié dans le présent. De l'harmonie projetée de l'avenir, c'est en premier lieu l'élément majeur de l'utopie qui n'était pas devenu réalité: la société socialiste sans classes. A cela, nous pourrions répondre: «mais comment cette illusion aurait-elle pu devenir réalité? . . .»

Le hic est que cette «illusion» figure aussi au premier point de cette charte de l'Internationale Communiste appelée à définir, pour de longues décennies, la direction et l'idéologie de toute la classe ouvrière internationale.

Après Octobre, c'est donc cette dialectique qui fournit le contenu de la poésie de Maïakowsky. Si le portrait de celui-ci a pu être «enluminé», s'il a pu figurer comme le «tambour de la révolution», cela a été dû simplement à ce qu'on n'a tenu compte que d'un composant de cette dialectique.

Lui, au contraire, vivait profondément les heurts du présent et de l'avenir, cherchait le moyen de dissoudre l'antagonisme. Dans un grand poème de 1923, il en appelle encore une fois au futur et celui-ci est, cela va de soi, qualitativement autre que l'avenir dans lequel il plaçait sa foi avant la révolution:

. . . Votre / trentième siècle / passera / et au-delà des volées de riens assassins du cœur / s'élèvera. / Voici qu'enfin / la nuit d'amour perdue sera compensée / par le firmament étoilé de nuits innombrables. / Ressuscite-moi / rien que pour / t'avoir attendu en poète / et rejeté la stupide cohorte des jours ouvriers . . .

(A ce propos)

C'est donc le même Maïakowsky qui rejette «la stupide cohorte des jours ouvriers» que celui qui proclame la nécessité de la littérature des faits, que celui qui chante, dans nombre de ses poésies, la joie des jours de semaine. Ce même Maïakowsky qui insiste sur sa fusion avec la classe ouvrière, celui qui — face à l'image d'un chef, d'un prophète — cerne l'attitude profondément humaine de Lénine. En 1925, ne se distinguant nullement, en cela, des autres poètes de l'Europe de l'Est, il se peint comme suit:

. . . Car de qui, bon Dieu, / suis-je moi / le compagnon de route? / Pas âme qui vive / à cheminer / près de moi. / Que je continue donc / à bringuebaler / ma bosse, / marchant, / des charretées de poètes / dans mes traces, / peinant / sous la joie, / la tristesse / de mon sort / et sous le bric-à-brac / dans le cœur humain. / Que je m'ennuie / de moi, ici, / en tête de file, seul, / modeste est le pauvre / poète — / J'attends seulement / que l'époque / mette au monde / un gars / de mon genre, / aux jambes agiles / et que nous foncions / poussiéreux / côte à côte / et les sauvages braises / d'un seul désir me brûlent: / je voudrais bien / regarder enfin dans les yeux / celui / dont je suis, moi, / le compagnon de route ! . . .

(La ville)

Selon notre opinion, c'est précisément la contradiction entre le présent et l'image de l'avenir s'avérant illusoire que le poète n'a pu supporter. Son suicide a été celui d'un poète et ne peut être motivé, à partir de sa poésie même, qu'uniquement de cette manière. (D'ailleurs, les données biographiques brossent de lui une image parfaitement identique à une telle interprétation. Leur dépouillement et développement les plus imposants ont été réalisés, à ce jour, dans l'ouvrage plusieurs fois mentionné de Wiktor Woroszylski qui nous fait connaître la figure d'un Maïakowsky à destinée déchirante, tragique.) Nous devons considérer le dernier poème, resté inachevé, de Maïakowsky comme un cri désespéré de l'homme sur le point de mettre fin à ses jours:

. . . Par-dessus les crânes / de poètes et de ministres / ma poésie retentira / dans les siècles les plus lointains . . .

Ce fut ainsi que prit fin la poésie de Maïakowsky: en 1930, les promesses des siècles les plus lointains ne signifiaient plus rien. Le poète savait fort bien que, «par dessus les crânes des ministres», il n'y a rien. Au-delà de l'avenir qui l'avait déçu, il n'y a pas un nouveau «super-avenir». Il n'y a que le néant. C'est ce néant, la mort qu'il a choisi.

Les maîtres du Temps

L'œuvre d'art «emprunte» la valeur esthétique aux valeurs extra-esthétiques. Cependant, le rapport entre ces deux sphères, ainsi qu'entre celle de l'art et celle de la réalité est réciproque: si c'est effectivement une valeur esthétique qui a été créée, elle ne se confinera pas dans la sphère de l'esthétique, mais s'intégrera à la macrostructure des valeurs, même au cas — le plus souvent, précisément dans le cas — où sa valeur s'est usée ou a disparu dans sa sphère initiale.

C'est ce qui est arrivé à la valeur de l'art pour l'art communiste aussi. Nous pensons à la notion du Temps. Les artistes de la poésie pure communiste étaient devenus les maîtres du Temps en opérant leur libre choix parmi ses différents paliers, en se mouvant avec aisance aussi bien dans le présent que dans l'avenir. De là leur optimisme, leur assurance dans leur comportement individuel, leur foi dans la possibilité d'avoir une vue d'ensemble, de comprendre, de connaître le monde, la réalité. C'est exactement sous cet angle que cette décennie de l'Europe orientale se présente comme incomparable dans les lettres mondiales du XXe siècle. Il s'agit là de la valeur esthétique qui est devenue élément intégrant de la pensée éminemment socialiste de notre siècle et y exerce son effet jusqu'à nos jours. La foi en l'avenir, l'optimisme fait figure d'élément précieux dans notre système de valeurs. (Son appréciation au sein de cette macrostructure, la délimitation de la place que ce composant y occupe n'entrent pas dans le cadre de notre tâche.) La nouveauté de cette manière de voir nous apparaît le plus clairement, si nous la confrontons avec les décennies suivantes. La littérature des années 1930 est, de ce point de vue, caractérisée de la façon la plus pertinente, par le titre du plus grand des catastrophistes polonais, Czesław Miłosz: *Poème sur le temps médusé*. Le temps est paralysé, le monde est devenu, encore une fois, inextricable, incompréhensible, sans structure. Ce n'est pas par hasard que la notion du grotesque vient au centre des lettres de l'Europe entière dans ces années: le grotesque est l'expression du manque de structures du monde, de la concomitance des temps, de l'inséparabilité du tragique et du comique. (Il est symptomatique que cette même notion soit revenue à l'avant-plan dans les années 1960.)

Au sein d'une telle réalité, la poésie structuraliste de tout genre devait nécessairement prendre fin.

La valeur esthétique en soi de l'art pour l'art des années 1920 était épuisée. Toute tentative pour ne pas la considérer comme valeur extra-esthétique était vouée à l'échec. Cela se produisit, de la manière la plus spectaculaire, dans la poésie est-européenne de la fin des années 1940. Ce n'est pas fortuitement, ni «impunément», que cette poésie lyrique est devenue une mauvaise, une inhumaine plénitude. Par exemple, dans le cas des «boutonneux» polonais ou de la «génération de la fosse à chaux», en Hongrie, l'attente stérile d'un avenir nébuleux, leur non-présence dans le présent amenèrent en contrepartie cette obligation, après 1956, de sonder les années de leur jeunesse rejetées au rang de passé torturant, obsédant et d'être ainsi de nouveau détournés des questions d'actualité.

NOTES

[1] Plékhanov, *Art et vie sociale* (1912); in: *Irodalom és esztétika* (Vie et esthétique), Budapest, 1962; p. 117.

[2] Skamander: Ire année (1920), fasc. 1; p. 58.

[3] Cité par Markov, D. F. in: *Bolgarskaya poeziya pervoytche tverty XX. véka;* Moscou, 1959; p. 65.

[4] Cité in: *Lietuvių literatūros istorija;* t. III/1. Vilnius, 1961; p. 423.

[5] Milev, C., *Izbrani proïzvedeniya*, I—II. Sofia, 1965; t. II, p. 62.

[6] Maïakowsky, Wl., *Œuvres choisies*, I—IV; Budapest, 1957; t. I, p. 122.

[7] Czego chcemy; Zdrój, IVe année (1920); no. 5—6.

[8] *Jednodniówka futurystów*, 1921.

[9] Nezval, V., *Předmluva k výstavě obrazů Štyrského a Toyena Tvorba*, VIe année (1931), no. 48; p. 763.

[10] Maïsky, M. I., *Die internationale Lage im Jahre 1922.* Die Aussichten der Zukunft. *Internationale Pressekorrespondenz*, 1923, n°. 10; p. 68. — Cité dans: *Utopie und Mythos der Weltrevolution.* Zur Geschichte der Komintern, 1920—1940. Sous la direction de Pirker, Theo; Munich, 1964; p. 70.

[11] Idem; p. 21.

[12] Peiper, T., *Sztuka i proletariat;* in: *Tędy*, Varsovie, 1930; p. 160.

[13] Teige, K., *Poetismus;* in: Host, IIIe année (1923—1924), n°. 9—10; p. 199.

[14] Maïakowsky, Wl., op. cit.; t. I, p. 55.

[15] Cité par Woroszylski, W., *Życie Majakowskiego*, Varsovie, 1965; p. 182.

[16] Idem, p. 239.

[17] Chwistek, L., *Formizm;* in: *Formiści*, 1920, fasc. 2; p. 2.

[18] Milev, C., op. cit.; t. II, p. 67.

[19] Teige, K., *Manifest poetismu.* — Cité par Chvatík, K., *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky;* Prague; 1962; p. 253.

[20] Sus, O., *Estétické antinomie české levé avantgardy;* in: *Česká literatura*, 1964; pp. 276—277.

[21] József, A., *Œuvres complètes*, t. III; Budapest, 1958; pp. 93—94.

[22] Peiper, T., op. cit.; p. 169.

[23] Teige, K., *Jarmark umění* (Le marché de l'art) Prague, 1964; pp. 18—19.

[24] Václavek, B., *Počátky kolektivismu v umění nové doby;* in: Chvatík; op. cit.; p. 284.

[25] Cité dans Lietuvių . . . etc.; p. 427.

[26] *Jednodniówka futurystów*, 1921.

[27] Grebeníčková, R., *Literatura faktu.* Na okraj historie a mytologie; in: *Československá rusistika*, 3e année (1958); p. 128.

[28] Kassák, L., *A korszerű művészet él* (L'art moderne existe [in: *Tisztaság könyve*] Livre de la pureté), Budapest, 1926; p. 113.

[29] Brucz, St., *Sztuka i rzecz;* in: *Nowa Kultura*, 2e année (1924), no. 4.
[30] Peiper, *Także inaczej;* in: *Zwrotnica*, 1926, no .7.
[31] Witkiewicz, Sz. s., *Nienasycenie*, I—II; Varsovie, 1957; t. I, p. 84.
[32] Idem; t. II, p. 50.
[33] A propos de l'essence humaine. cf.: Márkus, Gy., *Marxizmus és «antropológia»* (Marxisme et «anthropologie»), Budapest, 1966.
[34] Marx, K., *Théories de la plus-value.* IIe partie; Budapest, 1961; p. 100.
[35] Mukařovský, J., *Estetická funkce, norma, hodnota jako sociální fakty;* in: *Studie z estetiky;* Prague, 1966; p. 51.
[36] A propos de la totalité vide et abstraite, cf.: Kosík, K., *Dialektika konkrétního;* Prague, 1963; p. 43 et p. 98.
[37] Idem; p. 52.
[38] Mathauser, Zd., *Umění poesie.* Vladimír Majakovskij a jeho doba; Prague, 1964.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 331—340 (1968)

La littérature hongroise moderne, vue à vol d'oiseau

Par

PÉTER NAGY
(Budapest)

Parler de la littérature hongroise devant un auditoire étranger, fût-il animé à notre égard d'un intérêt et d'une sympathie authentiques, constitue une tâche fort ingrate. Il en est ainsi, d'abord parce que les vicissitudes de notre histoire ont fait de la littérature une cause sacrée pour tout Hongrois et, en premier lieu, pour tout intellectuel hongrois, cause sacrée dont le sort ne fait qu'un avec celui de la nation elle-même. Les problèmes d'ordre littéraire passionnent tout le monde chez nous; les débats qu'ils soulèvent provoquent des remous extraordinairement larges, car on sait, dans notre pays, que les litiges d'esthétique ou de philologie traduisent, fort souvent, des conflits se rattachant aux destinées mêmes de la nation. Celui de nous qui parle de notre littérature devant des étrangers ressemble donc quelque peu au monsieur qui va étaler des intimités de famille devant des connaissances de cabaret: cela ne manque peut-être pas d'intérêt, mais n'est pas tout à fait de bon goût.

Le manque de connaissance à l'égard de la littérature hongroise pèse peut-être plus lourd encore dans la balance. Que nous soyons fiers de notre particularisme ou accablés par notre isolement, nous savons bien que très peu de noms de chez nous — valeurs vraies et pacotille scintillante mêlées sans espoir — surnagent dans l'opinion littéraire de l'étranger, largement insuffisants, tant il s'en faut, pour fonder une idée, si sommaire qu'elle fût, des époques ou des écoles les plus importantes de la littérature hongroise. L'évolution de celle-ci a toujours été assez organique, se conformant davantage à ses lois intrinsèques et aux impératifs de ses traditions qu'à la mode et aux courants d'idées du dehors; faute de pouvoir se référer à ces lois et à ces impératifs, force nous est d'avoir recours à un système *dérivé* de références, prenant pour termes de comparaison les grands courants et les grandes figures des principales littératures de l'Occident. Or, s'ils éclaircissent souvent des aspects importants de nos débats intérieurs, les rapprochements de ce genre risquent presque fatalement d'induire en erreur nos interlocuteurs étrangers et de nous faire taxer, non sans raison parfois, de forfanterie nationale.

Tout cela demeure vrai, encore que nous soyons obligés de reconnaître qu'au cours des dix années qui viennent de s'écouler, la littérature hongroise —

pour des raisons, certes, parfois extralittéraires — est entrée dans le champ visuel du monde. C'est en partie à ce regain d'intérêt et en partie à l'activité des Éditions Corvina de Budapest, qu'il faut imputer la parution, au cours de cette dizaine d'années, d'un nombre bien plus grand que jamais auparavant de livres hongrois en différentes langues étrangères. Cela veut dire que l'étranger qui s'y intéresse est désormais en mesure de satisfaire sa curiosité à même la source, encore qu'assurément non sans lacunes. Mais c'est déjà quelque chose et ce n'est pas peu de chose, même si la vérité nous oblige à reconnaître que cette présence hongroise se situe bien plus dans les catalogues des grandes bibliothèques publiques que dans l'esprit des amateurs des lettres.

Devant les instances de la science, le fait littéraire hongrois existe depuis le 12e siècle; les œuvres assimilables pour l'esprit et le goût de notre temps resteront cependant trop peu nombreuses en Hongrie, jusqu'à l'avènement des Lumières et du romantisme. Auparavant, il n'y aura guère eu que des aigles ou des alouettes solitaires, dont Bálint Balassi, ce très grand poète de la fin de la Renaissance en Europe centrale, ou encore Csokonai, qui sut être, vers la fin du 18e siècle, rococo et préromantique à la fois, faisant le point du passé et préfigurant l'avenir avec une sensibilité lyrique très moderne. Mais la littérature hongroise moderne vint au monde avec le romantisme et le lien qui l'unit à ce dernier est profond, assez profond même pour englober jusqu'à des auteurs et des courants d'idées aspirant à déserter le romantisme, voire à se révolter contre lui. C'est au moment de l'avènement des Lumières et du romantisme, à l'aube du 19e siècle, en pleine lutte pour l'indépendance nationale et pour l'émancipation complète de la langue nationale que le visage de la littérature hongroise s'enrichit du trait qui lui est le plus propre et qui y persiste toujours: c'est l'identité entre l'engagement artistique et l'engagement politique. Chez nous, l'activité littéraire et l'activité politique sont, en effet, à peu près inséparables l'une de l'autre; l'œuvre de Petőfi serait assurément impensable sans ses poésies et sans son action politiques, mais même celle de son contemporain János Arany, plus placide pourtant et plus réservé que lui, est pleine d'allusions et de références politiques et traduit, dans son ensemble, l'aspiration à intervenir dans les affaires publiques. Le baron József Eötvös, qui fut le premier des grands prosateurs hongrois, ne débuta-t-il pas par des romans à thèse — et à succès ! — par des romans qui ne se cachaient pas de propager les idées d'un mouvement politique de leur temps? L'heureuse rencontre de l'esprit national et de celui de l'époque engendra alors cette richesse des sentiments, véritable exubérance sentimentale tombant parfois dans la rhétorique et qui caractérise tant d'œuvres littéraires petites et grandes, à travers les époques différentes.

Ce qui distingue encore l'évolution de la littérature hongroise, c'est que ce courant issu du romantisme et charriant des idées démocratiques deviendra, après avoir élevé la langue du peuple au niveau littéraire, un classicisme national, sous le signe duquel naîtront non seulement des chefs-d'œuvre représenta-

tifs de leur époque, mais aussi des normes de goût et de sentiment, appelées à durer près d'un demi-siècle et dont l'effet n'a pas encore disparu de nos jours.

Au commencement et même au milieu du siècle dernier, précisément parce qu'elle évoluait de cadence simultanée avec le mouvement social ascendant, la littérature hongroise se tenait au diapason de la littérature mondiale. Mais l'écrasement de la guerre d'indépendance et l'étouffement tyrannique de tout mouvement social ralentiront, pour près d'un demi-siècle, tout progrès littéraire. De grands esprits continueront, certes, de travailler et des œuvres importantes verront le jour, mais les auteurs garderont le dos tourné au monde et leurs écrits ne tiendront pratiquement pas compte de la marche du temps. Le mouvement littéraire vivra à l'ombre des grandeurs nationales de la période précédente et se conformera exclusivement à leur héritage, qu'il s'attachera à raffiner, à moderniser même, dans une certaine mesure.

Mais le pas qui franchira le seuil du 20e siècle sera d'une importance sans précédent. L'aube de notre siècle fut, en vérité, celle de la littérature hongroise moderne. Il en fut ainsi, tout d'abord parce que les premières années de ce siècle virent entrer en scène toute une génération littéraire vêtue de son armure complète et brillante, une génération dont la force, le talent et l'œuvre eussent fait honneur à n'importe quelle grande littérature nationale. C'est là un fait décisif. Mais il en fut ainsi encore, parce que cette génération devait trouver sa voie, précisément du fait que l'évolution politique et sociale de la Hongrie venait enfin de sortir de sa longue torpeur. C'était, en effet, le moment où le radicalisme bourgeois et la pensée socialiste — bientôt le mouvement politique socialiste aussi — engageaient la lutte, pour arracher les leviers de commande du pays aux forces féodales.

Vu du dehors et, surtout, de loin, même ce grand bond en avant ne semble pas avoir suffi à placer la littérature hongroise au niveau des tendances et des mouvements les plus avancés de l'époque, puisque au moment où le futurisme déployait ses ailes, les jeunes poètes et écrivains de Hongrie avaient les yeux fixés sur le symbolisme et le naturalisme de France, et sur les poètes et prosateurs anglais de la fin du siècle. Nous n'en avons pas moins le droit d'affirmer que la poésie lyrique d'un Endre Ady ou d'un Mihály Babits, la prose d'un Zsigmond Móricz ou d'un Gyula Krudy demeurent toujours des valeurs vivantes, capables d'agir avec toute la force du neuf sur le lecteur moderne de n'importe quel pays. Cela tient tout d'abord — c'est l'évidence même — au talent et à la force créatrice de leurs auteurs, mais cela tient aussi au fait qu'à une époque où, dans bien des pays, la littérature se détournait des réalités sociales, ces auteurs s'y penchaient, pour mieux en définir les contours, à travers leur propre message personnel. Le manque de place m'empêche de dire ici la grandeur d'Endre Ady, qui fut le génie le plus important de cette pléiade de talents; qu'il suffise de savoir que, près d'un demi-siècle après, leur influence demeure toujours vivante dans la société, comme dans la littérature de leur

pays. Vivante, elle le fut doublement, quand les problèmes sociaux vus et définis par eux étaient encore irrésolus, mais de notre temps la profondeur affective, psychologique de leurs œuvres les empêche de vieillir et en fait des classiques qui — à condition d'être interprétés d'une manière adéquate — retentiront puissamment au cœur du lecteur étranger moderne, en dépit de toutes les bizarreries du décor humain et social qu'ils évoquent.

Qu'il me soit permis ici d'ouvrir une parenthèse pour dire le parti pris dont s'entache cette revue trop hâtive et trop sommaire, qui ne cite que la littérature engagée au service du progrès. Il y eut pourtant bien, dès le commencement du siècle et même plus tard, pendant le régime contre-révolutionnaire d'entre les deux guerres, une littérature hongroise bien pensante et conservatrice, bénéficiaire de toutes les sollicitudes du pouvoir. Plus d'une des œuvres nées sous son signe fut traduite en langues étrangères, grâce à des subsides officiels. Les auteurs de ce bord-là avaient les honneurs des gros tirages, les fauteuils directoriaux de certaines grandes maisons d'édition, même les sièges au Sénat. Mais leurs écrits, périmés alors que l'encre n'en était pas encore séchée, pour avoir propagé, avec des moyens vieillots, des normes morales, sociales et intellectuelles surannées ne furent jamais pris au sérieux par l'opinion littéraire. Ces œuvres ont poussé, fleuri et fané en marge de la littérature digne de ce nom, et par ce fait ils prouvent, on ne peut mieux, combien la coexistence des «deux cultures» — non pas au sens de C. P. Snow, mais à celui de Lénine — est vraie dans les sociétés fondées sur l'antagonisme social et combien tout cela fut valable pour la société et la littérature de la Hongrie d'hier.

Cela devait d'ailleurs devenir encore plus éclatant pendant le règne de la contre-révolution, alors que, pourtant, rien ne semblait pouvoir porter atteinte à leur apparent monopole. L'amiral Horthy et ses hommes de main avaient maté les mouvements politiques progressistes et obligé leurs figures les plus importantes à s'expatrier; tout portait donc à croire qu'à l'instar de ce qui se passait dans l'arène politique, seul un progressisme bourgeois prudent et intimidé pourrait se faire entendre en littérature. Or, en réalité, ce ne fut pas du tout le cas. Ceux qui avaient grandi dans les rangs des mouvements radicaux, demeurèrent, en effet, presque tous fidèles aux idéaux de leurs jeunes années et, au fur et à mesure que s'enrichissait leur œuvre, leur pensée devenait, elle aussi, sans cesse plus mûre et plus directe. *Homo ludens* à ses débuts, Babits se haussait au rang d'un très grand poète humaniste, s'élançant inlassablement à l'assaut des problèmes derniers de l'existence individuelle et sociale, dans des poèmes d'une éblouissante perfection; prosateur naturaliste assez mal dégrossi à ses départs, Zsigmond Móricz sut, à son tour, s'élever au réalisme littéraire le plus noble, posant les questions cruciales de son époque et de son monde avec un courage intellectuel à toute épreuve et en une langue d'une maîtrise jamais égalée. A un moment où toute analyse progressiste des problèmes sociaux eût risqué de leur attirer des désagréments, les plus jeunes essayaient leurs forces

et enrichissaient l'arsenal de l'expression littéraire par leurs tentatives d'adopter en leur langue les expériences, les jeux et les aventures des littératures occidentales.

C'est ici que j'ai à signaler la situation particulière qui fut celle des mouvements d'avant-garde dans la littérature hongroise. Il y eut, en effet, des tentatives dans ce sens chez nous, dès les années dix de notre siècle. On peut même dire que toutes les aventures que traversèrent les grandes littératures occidentales surgissaient tour à tour chez nous aussi, depuis le futurisme, en passant par dada et le surréalisme jusqu'à la *neue Sachlichkeit*, pour soumettre à leur fascinante emprise, tout au moins pendant quelques mois, ne fût-ce que telle ou telle petite chapelle de café littéraire. Ancien ouvrier devenu poète, romancier et peintre, Lajos Kassák fut le protagoniste et le principal apôtre de ces mouvements, combattant, dans les revues qu'il publiait d'abord dans son émigration viennoise et ensuite à Budapest, pour une pensée socialiste de son cru qu'il revêtait des atours d'un art très personnel. Ses tentatives eurent pourtant presque toutes une existence éphémère, n'exerçant leur influence que sur des milieux très restreints, pour s'évanouir pratiquement sans traces, mais non sans contribuer, par capillarité, pour ainsi dire, à rendre l'expression littéraire et, en général, la langue, plus souples et plus nerveuses. L'exemple de Lőrinc Szabó, étoile assez solitaire de la poésie lyrique de chez nous, illustre bien cette évolution, puisque, symboliste à ses débuts, il devait parvenir, après maintes expériences tour à tour abandonnées, à une poésie traditionaliste de forme, mais neuve et personnelle de musique et de rhythmes, placée sous le signe de la solitude et de l'angoisse.

Le grand renouveau, celui de la forme et du fond à la fois, se fit pourtant attendre jusqu'à la fin des années vingt et même jusque vers 1930. Il se manifesta d'abord par l'entrée en scène d'Attila József, qui sut créer, en amalgamant la poésie socialiste-communiste plus ou moins clandestine du mouvement ouvrier avec les conquêtes de la révolution poétique d'Endre Ady et de sa génération, un univers et un langage poétiques plus profonds et plus personnels que ceux de tous ses prédécesseurs. C'est par son œuvre que la poésie lyrique hongroise atteindra de nouveau aux sommets les plus élevés de l'époque; nous ne sommes toujours pas près de terminer l'analyse et le dépouillement des richesses prodigieuses que ne cesse de révéler sa transparente simplicité. La meilleure preuve de son actualité toujours vivante, c'est l'effet fort et tonifiant qu'il exerce sur les poètes de toutes les langues — allemande, française et, tout récemment encore, espagnole — dans lesquelles il a trouvé des traducteurs congéniaux.

La naissance et le déploiement du mouvement littéraire des populistes furent les autres signes du renouveau. Ainsi que ce fut le cas de presque toutes les initiatives littéraires de chez nous, ce mouvement naquit, lui aussi, de la tentative de définir la mission de l'écrivain à partir de ses aspects politiques et

sociaux. D'origine paysanne, ou tout au moins provinciale, les écrivains dont il se composait se donnèrent pour programme de se faire les porte-parole des droits humains, politiques et sociaux de la paysannerie. Le chef de file du mouvement fut le poète Gyula Illyés, dont le lyrisme tendu d'un sentiment, voire d'une passion intenses, mais ne débordant pas la discipline de formes maniées en virtuose devait marquer de son empreinte toute la génération de ses cadets. Les prosateurs du mouvement populiste eurent le grand mérite de s'attacher passionnément à la mise au jour du réel, unissant les moyens d'expression de la littérature proprement dite à ceux de la sociographie. Anciens paysans l'un et l'autre, Péter Veres et Pál Szabó, les deux prosateurs par excellence du groupe, s'imposèrent par la révélation de l'univers dont ils étaient issus; János Kodolányi porta le naturalisme hongrois à son apogée; grâce essentiellement au charme féerique de son langage, Áron Tamási sut infuser une vie nouvelle au conte de fées et à la fable, dont l'inépuisable trésor inspire ses romans et ses pièces aussi. László Németh enfin fut l'essayiste du mouvement dont il formulait le message social en une série de brillants romans psychologiques et de drames.

Signalons aussi, de cette même époque, le mouvement littéraire des «urbains», porte-parole, au premier chef, des idées et des sentiments de l'homme de la cité et s'opposant, en des débats plus d'une fois passionnés, aux populistes. C'est dans ce mouvement qu'il convient de situer les origines du lyrique Miklós Radnóti, poète humaniste de talent à ses débuts, qui, dans l'enfer des camps nazis où il fut tué, se haussa au niveau le plus élevé de la poésie européenne. Urbains et populistes revendiquent les uns et les autres d'avoir assisté aux débuts de Sándor Weöres dont une évolution très personnelle fit un poète lyrique d'une virtuosité unique, interprète enjoué de philosophies d'Extrême-Orient. Parmi les membres du groupe urbain de naguère, dont la liste pourrait s'allonger à volonté, signalons encore le romancier hyperconscient Sándor Márai, dont le talent a, hélas, tari trop tôt.

Le quart de siècle de la contre-révolution fut incapable de réduire au silence la littérature progressiste en Hongrie; le déchaînement du nazisme ne put que la bâillonner, sans parvenir à placer au service de ses idéologies aucun écrivain hongrois, tant soit peu important. Jeunes et vieux de la vie littéraire hongroise saluèrent donc presque tous la Libération avec joie. Le service du travail, les camps de la mort, la guerre et le long siège de la capitale avaient cruellement éclairci les rangs de nos écrivains; peu nombreux, en échange, furent ceux qui revinrent enfin de l'émigration; quelques-uns — comme Béla Balázs, Béla Illés, Andor Gábor, Gyula Háy — en rapportaient, il est vrai, une œuvre importante.

Les premières années de la Libération se placèrent alors comme d'elles-mêmes sous le signe de la liquidation du passé — ce qui va souvent de pair avec la survie des passions qu'il nous lègue. Un large public put enfin prendre connais-

sance de l'art d'un Tibor Déry, réservé jusqu'alors à un milieu restreint d'initiés. Prêt depuis la fin des années trente, son grand roman social intitulé *La Phrase inachevée* put enfin voir le jour, garantissant d'emblée une place d'élite à son auteur.

L'établissement, trois années après la Libération, de l'hégémonie du Parti Communiste, devait inaugurer un tournant décisif dans la vie littéraire aussi. Objet de polémiques passionnées, le réalisme socialiste devenait un programme artistique bénéficiant d'un soutien officiel, tandis que l'État et le Parti prenaient en mains la direction de l'évolution des arts et des lettres. Le moment n'était pas, à vrai dire, le plus propice que l'on pût imaginer: le culte de la personnalité battait son plein dans les rangs du mouvement communiste et le réalisme socialiste se réduisait à son interprétation jdanovienne la plus plate et la plus dogmatique. Une minorité des écrivains hongrois de talent s'en trouvèrent obligés à se cantonner dans le silence, se réfugiant dans la traduction, ou dans des besognes situées à la périphérie de l'activité littéraire; leur majorité s'engageait cependant avec un accord unanime et enthousiaste au service du programme officiel. Ce fut aussi une période de floraison pour des talents depuis longtemps solidement établis: Péter Veres et Pál Szabó publiaient alors leurs livres les plus importants, Tibor Déry travaillait à un triptyque qu'il ne devait jamais achever, mais dont les morceaux parus comptent bien des pages admirables. Des talents nouveaux surgirent aussi en nombre: témoin László Benjámin, dont la poésie socialiste imbue de la conscience de sa responsabilité humaine fera le chef de file de toute une phalange de jeunes poètes et prosateurs issus du peuple.

Ce fut en vérité une période étrange, souvent déchirée de conflits et d'antagonismes et nous ne possédons certes pas encore le recul nécessaire pour en donner une analyse approfondie. Il n'est cependant pas interdit d'en jalonner les points décisifs. Le changement peut-être le plus important qu'elle apporta, ce fut de voir, pour la première fois dans l'histoire de la littérature hongroise — ou tout au moins depuis 1848 — les poètes et les écrivains épris de progrès se faire les soutiens de la politique officielle et du gouvernement, ce qui répondait aussi bien aux vues de ce dernier qu'aux aspirations spontanées des premiers. Il en résulta, comme de juste, au commencement une euphorie sans mélange, présidant à la naissance d'écrits et d'attitudes d'un optimisme beaucoup trop simplificateur. Ce dernier eut son réveil par la suite, quand les difficultés et les contradictions se faisaient évidentes; flétrissant les fautes commises par le gouvernement, les écrivains se croyaient en posture de flagellation. Le gouvernement par contre, s'il s'était félicité des enthousiasmes du départ, ne cherchait pas les causes du refroidissement et des critiques de plus en plus véhémentes dans ses propres fautes et dans les circonstances, il la mettait sur le compte de l'ingratitude, de la mentalité petite-bourgeoise, voire de l'hostilité des écrivains.

L'année 1948-49 ne fut pas seulement celle de l'établissement de l'hégémonie du Parti Communiste en Hongrie, mais aussi celle du commence-

ment de la guerre froide; voilà qui explique pourquoi la littérature hongroise, qui avait pourtant maintenu une liaison plus ou moins suivie avec les littératures occidentales jusque vers 1940 et qui en avait souvent reçu une inspiration salutaire, se vit dans l'obligation de couper les fils qui commençaient à se renouer lentement depuis la fin de la guerre. A part d'un très petit nombre de noms, toute la littérature occidentale contemporaine fut, en effet, taxée sans distinction de décadence bourgeoise et seules les œuvres soviétiques revêtues de l'estampille de l'approbation officielle parvenaient entre les mains de nos écrivains.

Ces mêmes années furent aussi — et c'est là un fait important — celles d'une révolution culturelle profonde en Hongrie. De larges masses jusqu'alors semi-illettrées devenaient des «consommateurs» de la littérature et des arts en général, mais — s'ajoutant à la conception plate et dogmatique du réalisme socialiste — cette extension énorme et rapide du public aboutissait à renforcer le conservatisme des goûts et des esprits. Cela eut le résultat inattendu de voir, dans le domaine littéraire, la pensée politiquement et intellectuellement progressiste revêtir, bien souvent, des formes périmées. A une époque ultérieure déjà à Endre Ady et à Attila József, Petőfi fut érigé en modèle unique et des poésies imitant son ton et versifiant, selon les besoins de l'actualité politique, furent proclamées les sommets de la poésie socialiste. Le jeune prosateur n'eut pas de plus noble tâche que de «mettre en roman» les mots d'ordre que le journal publiait en manchette — dans une forme de roman aussi près des exemples du XIXe siècle que possible.

A condition qu'il fût de la taille d'un Gyula Illyés ou d'un László Benjámin, le poète demeurait, certes, toujours capable de saisir et d'exprimer, par des moyens lyriques, les éléments les plus importants de la réalité, mais en ce qui concerne la prose et le théâtre, cette évolution les condamnait à ne pas dépasser le niveau de l'illustration. Seules faisaient exception, dans une certaine mesure, les œuvres s'inspirant d'un passé plus ou moins lointain, car l'imagination et la conscience de l'auteur y étaient astreintes à des servitudes moins strictes. Aussi l'actualité n'inspira-t-elle, pendant ces années, à peu près rien qui vaille dans les genres que nous venons de citer, à la seule exception, peut-être, de la nouvelle.

Sujette par ailleurs à des critiques véhémentes sur le plan idéologique, l'attitude littéraire populiste devenait, précisément pour les raisons que nous venons d'esquisser, la seule méthode de création admise, à telle enseigne que, dans plus d'un cas, le maniérisme populiste brut et purement extérieur était confondu avec la voix authentique du peuple. Cela attestait aussi, comme vue dans un miroir déformant, la persistance de certaines traditions littéraires hongroises, puisque l'aspiration nouvelle ne pouvait se réaliser qu'en se rattachant à une tradition autochtone. Il suffira de rappeler, à ce sujet, la carrière du jeune et brillant prosateur Imre Sarkadi, tragiquement disparu, qui s'était, après des

débuts plus ou moins surréalistes, rangé à la tradition d'une prose héritée de Zsigmond Móricz, pour parvenir enfin à se forger, pendant la dernière période de sa brève existence, un style dépouillé de tout maniérisme populiste, sobre, pur et d'une dure résonance métallique.

La situation dont nous venons de passer en revue les éléments essentiels ne devait changer dans une mesure sensible qu'au lendemain de 1953 et ces changements ne devaient vraiment porter fruit qu'au cours de la dizaine d'années qui vient de s'écouler depuis 1956. Le désenchantement provoqué par les difficultés de plus en plus évidentes et par les contradictions toujours plus manifestes au sein de la société socialiste présidèrent au déploiement de deux grands talents. Je pense aux jeunes poètes Ferenc Juhász et László Nagy, fils l'un et l'autre de la société socialiste, dont les conflits furent vécus et exprimés par eux comme une douloureuse souffrance. Le lyrisme de László Nagy surgit d'une fantaisie nourrie des sèves de la terre et de la nature, pour s'élever à une densité lyrique à significations multiples, qui font de lui un digne héritier d'Attila József. Le flux poétique grandiose de Ferenc Juhász charrie une profusion baroque d'images sensuelles du micro- et du macrocosme, d'une étonnante puissance: c'est la raison aux prises avec le monde énigmatique et l'inconscient envahissant, qui se débat dans la grande forêt de la fantaisie.

J'ai parlé tout à l'heure de la réclusion forcée qui a isolé la littérature hongroise pendant un certain temps de tous les courants d'idées de l'étranger. Après 1953, cette réclusion a aussi bien fini par disparaître que les écrivains jusqu'alors réduits au silence revinrent à la vie littéraire. On peut dire que, désormais, grâce aux revues littéraires et aux traductions, tous les mouvements étrangers, tant soit peu importants, sont à la portée même de ceux qui ne connaissent que le hongrois. Force nous est cependant de constater qu'ils ne produisent, dans la littérature hongroise actuelle, que des reflets assez pâles. Ceux des générations aînées retrouvent leurs idoles de jeunesse sous des aspects nouveaux. Rajeuni par la lecture de Kafka et du vieux Thomas Mann, Tibor Déry, mûr désormais et assagi, fait revivre dans ses nouveaux romans le surréaliste qu'il fut. Sándor Weöres, le grand cavalier solitaire de la poésie lyrique hongroise, ne cesse d'expérimenter toutes les conquêtes, depuis celles d'Ezra Pound jusqu'à celles du lettrisme, pour en tirer un parti souvent étonnant de fécondité et d'originalité. Signalons aussi la romancière Magda Szabó, qui se fit, depuis 1956, un nom que l'on connaît désormais au-delà de nos frontières. La variante quelque peu allégée de la construction faulknérienne qu'elle affectionne est celle qui distingue ses romans dédiés à la vie hongroise de nos jours, qui ont si vite conquis un public très large. Disons aussi un mot de Gábor Thurzó, qui a débuté avant la guerre comme romancier catholique et qui a créé, sans marchander sur sa foi religieuse, une des œuvres les plus attachantes de la littérature hongroise contemporaine. *Le Saint* — c'est là le titre de ce roman — unit l'intrigue rondement menée d'un *thriller* à la profondeur du roman psycholo-

gique et à l'ampleur d'une vaste fresque sociale, pour faire revivre les forces motrices et les coulisses d'une béatification.

La génération des moins de trente ans, qui est d'ailleurs pleine de belles promesses, continue d'avancer dans des sentiers battus. Ferenc Juhász et László Nagy demeurent toujours les chefs de file du jeune mouvement poétique, mais on voit déjà grandir, autour d'eux, un certain nombre de jeunes lyriques, dont la plupart sont encore à l'école de la poésie et de l'attitude poétique d'Attila József. Les profils personnels sont peut-être plus nombreux parmi les jeunes prosateurs — nous nous bornerons ici à rappeler le très grand succès que fut *Cimetière de Rouille*, le roman tant discuté d'Endre Fejes, ou bien *Vingt heures*, de Ferenc Sánta, que le public et la critique furent unanimes à saluer — mais ils marchent tous, encore que chacun à sa façon, sur les traces d'Hemingway. Cela s'explique peut-être du fait que, de tous les maîtres de la prose moderne, c'est l'attitude d'Hemingway qui semble le plus directement faire suite à celle de Móricz: en apprenant de l'un, ils continuent organiquement l'enseignement de l'autre.

Je pourrais et je devrais assurément parler encore de bien des choses et de bien d'auteurs, mais force m'est de me rendre à l'évidence : une revue aussi sommaire ne saurait, à aucun égard, prétendre à être complète. Si elle arrive à éveiller l'intérêt et faciliter, tant soit peu, l'orientation, elle aura été utile. Elle ne saurait guère viser plus haut.

Les faits que je me suis permis de signaler peut-être réussiront à convaincre les lecteurs que la littérature hongroise poursuit son évolution selon des lois qui lui sont propres et qui seules peuvent expliquer pourquoi le réalisme et l'engagement social continuent d'y jouer un rôle plus important et plus vivant que dans la plupart des grandes littératures occidentales. Chacun, selon ses goûts et ses idées, est libre de considérer ce fait soit comme le signe d'un retard sur l'époque, soit, au contraire, comme une vertu de précurseur. Ce n'est pas à nous, en tout état de cause, qu'il appartient d'en décider, mais à ceux qui nous suivront. L'essentiel — et je crois que cela fait honneur à la littérature hongroise de notre temps — c'est qu'ensemble et séparément, tous les poètes et tous les écrivains hongrois sont animés d'une foi ardente en la mission sociale de la littérature. J'ose affirmer qu'il n'existe pas d'écrivain hongrois, qu'il soit jeune ou vieux, qui ne soit conscient de ses responsabilités sociales, au moment où il prend la plume. Au-delà des optimismes niais et des découragements pessimistes, les écrivains hongrois s'attachent, certes, plus sérieusement que jamais à l'étude de leur domaine et de leur temps; présidant à une œuvre importante, cette conscience de leurs responsabilités et ce sérieux méritent assurément d'éveiller l'attention même au-delà des frontières de leur pays.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4), pp. 341—378 (1968)

CHRONICA

Проблемы польского театра Просвещения

(Обзор литературы за 1956—1966 гг.)

В исследованиях по истории польской культуры эпохи Просвещения не случайно такое большое место отводится театру. Эстетика Просвещения в значительной мере была эстетикой театра, по выражению Г. В. Плеханова, «философия овладела сценой и превратила ее в одно из самых действительных средств распространения освободительных идей».[1]

Историография польского театра Просвещения имеет длительные традиции. Труды Л. Бернацкого, С. Виндакевича, К. Эстрейхера, М. Руликовского до сих пор являются источниковедческой основой исследований в области театральной культуры Просвещения.[2] Но начало планомерного, систематического изучения театра Просвещения, предпринятого целым рядом польских исследователей, относится к послевоенному периоду.[3] Создались научные центры, объединившие усилия многих специалистов в этой области. — Так, в Институте Искусства *(Instytut Sztuki PAN)* образовалась секция истории и теории театра, руководимая в настоящее время проф. Т. Сивертом. С 1952 года Институтом издается научно-теоретический журнал *Pamiętnik Teatralny*, основанный выдающимся деятелем польской театральной культуры Леоном Шиллером. К числу серийных выпусков Института Искусства относятся *Materiały do dziejów teatru w Polsce* (под редакцией З. Рашевского и Е. Шванковского),[4] (а также *Studia z dziejów teatru w Polsce* под редакцией Т. Сиверта). Другим крупным научным центром является Институт Литературных исследований *(Instytut Badań Literackich, IBL)* Издания института, специально посвященные вопросам театра Просвещения выходят в сериях — *Prace Historyczno-Literackie*, *Archiwum Literackie*, *Studia z okresu Oświecenia*[5] Большая исследовательская работа в области истории театра Просвещения ведется также кафедрами истории польской литературы при университетах, прежде всего Варшавском[6] и Вроцлавском.[7]

Координированная исследовательская работа научных коллективов в числе многих своих преимуществ имеет одно бесспорно очень важное, а именно то, что на повестку дня неизбежно ставится вопрос о методологических принципах исследований. Одним из таких важных методологических вопросов для специалистов в области культуры Просвещения является проблема периодизации эпохи. Выяснение границ эпохи означает не только установление временных границ. Оно чрезвычайно важно при определении функции литературы и искусства в этот период.

XVIII век — век Просвещения. Но своеобразие исторических и социальных условий в различных странах Европы обусловило различные хронологические рамки и идейное содержание просветительства в отдельных европейских странах. Проблема периодизации польского Просвещения «epoki stanisławowskiej» (термин, утвердившийся в польской историографии для этого периода) — явилась предметом научной дискуссии, значение которой несомненно при исследовании различных аспектов польской культуры второй половины XVIII века. Определение общей границы Просвещения, а также установ-

ление внутренней периодизации эпохи представляет собой по существу методологическую основу историко-культурных исследований, поскольку позволяет связать материал истории культуры с изменениями политической и общественной жизни, вскрывает диалектику развития общественной мысли и художественных форм.

Дискуссия о хронологических рамках Просвещения была начата Т. Микульским, одним из ведущих исследователей эпохи Станислава Августа, на съезде полонистов в Варшаве в 1950 году. Съезд этот во многих аспектах явился поворотным моментом в отношении ко всему культурному наследию второй половины XVIII века. Обосновав принадлежность культуры Просвещения новому времени, польские полонисты порывали с прежней научной традицией, согласно которой «станиславовская эпоха» включалась в комплекс старопольской культуры.

В своем докладе *Stan badań i potrzeby nauki o literaturze wieku Oświecenia* Тадеуш Микульский наряду с кратким историографическим обзором этого периода, наметил некоторые проблемы дальнейшего изучения Просвещения и выдвинул в качестве цезуры, отделяющей старопольскую культуру от культуры нового времени — 1764 год — дату вступления на трон последнего польского короля Станислава Понятовского.[8] При установлении этой цезуры Микульский учитывал экономические и политические преобразования, происходившие в период правления Станислава Августа. Анахронизм форм общественно-политического устройства Польши в середине XVIII века по сравнению с абсолютистскими государствами Западной Европы осознавался передовыми деятелями польского дворянства уже в 40-ые годы, период полного экономического и политического упадка в правление Августа III. Прогрессивные мыслители эпохи Просвещения Сташиц, Коллонтай, Езерский выступали прежде всего за необходимость социально-политических преобразований, отмену крепостного права. Программа буржуазных реформ, намеченная ими, получила свое выражение (хотя и не в такой мере, как они предполагали, ввиду наличия умеренного крыла в просветительском движении) в реформах Четырехлетнего Сейма (1788—1792) и работе «Эдукационной Комиссии», проводившей реформу демократизации просвещения, начатую еще в 40-ые годы Станиславом Конарским. Философские труды Сташица, Юзефа Выбицкого, Юзефа Майера, публицистическая деятельность «Kuźnicy» Коллонтая, насаждая и распространяя в обществе новые идеи, влияли и на складывание тенденций культурной жизни и искусства. Литература и искусство были не только выражением процесса экономического и политического преобразования, но и активной силой, ускорившей этот процесс. Успеху реформ способствовала и культурная политика «королевской партии» и самого «просвещенного монарха», который стремился в развитии искусств стать наравне с государствами Западной Европы. В программе королевской партии самая важная роль отводилась театру как наиболее действенному средству пропаганды просветительских идей, распространения современного художественного вкуса в польском дворянстве. Идею реформ Станислав Август выразил формулой «pogodzenia sarmatyzmu z nowym sposobem myślenia». Эта формула содержала очень важный момент развития национального искусства, поскольку в своих реформах не порывала с самыми жизненными национальными традициями. Рупором идеологических реформ Просвещения стал журнал *Monitor*, прототипом для которого послужил английский просветительсктй журнал *Spectator*. *Monitor*, начавший, выходить с 1765 года, был важным средством организации культурной и литературной жизни страны.

На страницах журнала появлялись также статьи, посвященные крестьянской проблематике, при этом многие рассуждения, а иногда и целые статьи (например *le Peuple*) были заимствованы из *Энциклопедии* Дидро. В номерах 1767 года *Monitor* систематически развивал учение физиократов, защищая крестьян и выдвигая на первый план отмену крепостничества. О том, насколько театр был подчинен общей программе преобразований, проводившихся королевской партией, свидетельствует хотя бы такой факт, что в

том же 1767 году в зале «Operalni» была представлена пьеса Богомольца *Pan dobry*, основная мысль которой совпадала с идеологическими выступлениями журнала.[9]

Этот далеко не полный перечень фактов оживления политической и культурной жизни во второй половине XVIII века подтверждает тезис Микульского о новом содержании «станиславовской эпохи». Но восстанавливая непрерывность процесса исторического развития, Микульский отметил и факты реформаторской деятельности в период 1733—1763 гг. — братьев Залуских, Ст. Конарского, Вавжинца Мицлера де Колоф. И этот период Микульский назвал периодом деятельности «prekursorów Oświecenia». Тезис Микульского нашел дальнейшее выражение и развитие в работах Яна Котта — *Trwałe wartości literatury Oświecenia* (W-wa, 1951), *O nową syntezę polskiego Oświecenia* (in: Kołłątaj i wiek Oświecenia. W-wa, 1951) Большинство исследователей приняли этот принцип периодизации эпохи Просвещения, признав вместе с тем, что уже в недрах предшествующего периода, в правление Веттынов накапливались явления, не вмещавшиеся в структуру мировоззрения сарматизма.[10]

В 1959 году Юлиуш Новак-Длужевский выступил со статьей, в которой период «предвестников» Просвещения включил в границы эпохи Просвещения.[11] «Время второго Саса целиком принадлежит Просвещению, которое мы называем станиславовской эпохой», — писал он. В подтверждение своей концепции Ю. Новак-Длужевский привел целый ряд фактов, свидетельствующих о политических, социальных и культурных преобразованиях, осуществленных еще в правление Августа III.

Проблемы периодизации касается также З. Либера в докладе на V. Международном съезде славистов в Софии в 1963 году: *Główne problemy kultury i literatury polskiego Oświecenia w świetle ostatnich badań*[12]. Либера предложил компромиссное решение спора, указав, что «первую», «prekursorską» фазу Просвещения можно было бы назвать вступительной фазой, в которой новаторские явления возникают по существу как явления исключительные на фоне господствующей культуры сарматизма.[13] Либера принимает внутреннюю периодизацию эпохи Просвещения согласно поколениям поэтов и писателей, поскольку она позволяет не отрывать один период от другого и проследить динамику развития литературной жизни.

Появившаяся в 1965 году статья Романа Волошиньского явилась не только продолжением дискуссии о периодизации, но и обоснованием ее.[14] Отметив, что дело отнюдь не в споре из-за названий, как утверждал Либера, Волошиньский указал на то, что при решении вопроса о периодизации следует руководствоваться не совокупностью фактов просветительской деятельности, а установить принципы и критерии для квалификации этих фактов. «Необходимо, — говорит исследователь — исходить из философских основ культуры Просвещения в целом: «Сами по себе факты экономики не влекут автоматически перемен в области общественного сознания, хотя несомненно им способствуют . . . Экономической доктриной Просвещения, необычайно плодотворной на польской почве, стал физиократизм. Но припомним, что теория «экономистов», оформившаяся в 50-ые годы, в Польше привилась лишь после 1764 года»,— пишет Волошиньский. И возражая утверждению Новака-Длужевского о принадлежности 40-ых годов эпохе Просвещения, продолжает:«Трудно указать дифференциальные черты идеологии Просвещения в любой из нашумевших программ политических реформ в перод правления Саксонской династии. Проекты эти носили практический, еще лучше сказать, технический, характер, а в своих положениях они близки скорее программам «naprawy Rzeczypospolitej», а не системе взглядов политиков-реформаторов, в подтверждение своих постулатов ссылавшихся на право натуры, права человека, всеобщий разум, понятую в духе Просвещения идею натуры и им подобные понятия, имевшие ключевое значение для философии и мировоззрения Просвещения»[15] Как мы видим, определяя основной критерий при решении вопроса, входят ли 40—50-ые годы в Просвещение или же являются лишь периодом подготовительным, Роман Волошиньский

справедливо полагает необходимым исходить из того, какие философские воззрения лежали в основе деятельности «prekursorów» и «ludzi oświeconych».

Изучение польского театра Просвещения органически входит в комплекс исследований общих проблем культуры этого периода, поэтому столь важное значение приобретает решение вопроса о хронологических рамках эпохи и ее внутренней периодизации.

В плане театроведческих исследований, однако, периодизация, предложенная Микульским, может быть принята без особых оговорок, поскольку именно 1765 годом датируется начало новой эпохи в истории польской сцены — открытие первого публичного профессионального театра на польском языке.

С проблемой периодизации несомненно связан вопрос о месте театра Просвещения в общем культурном развитии Польши. Полонистические исследования послевоенного периода изменили существовавшую до тех пор интерпретацию Просвещения как замкнутого процесса. Корни Просвещения стали искать в эпохе отечественного Возрождения, не удовлетворяясь объяснением Просвещения как явления, якобы механически перенесенного из Европы.

Традиции старопольского театра, школьного и придворного, театра Владислава IV, Веттынов, деятельность магнатских и школьных театров вливались в общий процесс развития театральной культуры и подготовили условия ее стремительного развития во второй половине XVIII столетия. Для того чтобы уяснить сложность и противоречивое переплетение различных художественных течений, жанров, тенденций, различных театральных форм историкам театра Просвещения приходится обращаться к более ранним периодам.

В исследование театра эпохи Возрождения в обозреваемый в статье период, необычайно большой вклад внес своими работами Юлиан Леваньский. Шеститомная антология *Dramaty staropolskie* под редакцией Ю. Леваньского[16] содержит чрезвычайно богатый материал и для исследователей Просвещения. Ученый с широким кругом научных интересов, Ю. Леваньский, разрабатывает и последующие периоды в истории польского театра. Он ввел в обиход неизвестные до сих пор материалы театральной жизни при «Сасах», проследил деятельность школьных театров в первый период Просвещения.

Монографии, посвященные отдельным периодам в истории польского театра, тесно связанного с европейским театром своего времени, особенно, итальянским и французским, широко используют результаты исследований европейского театра XVII—XVIII веков. Примером такой монографии может служить книга К. Таргош-Кретовой, *Teatr dworski Władysława IV*[17] рассматривающая период от первого представления при дворе Зыгмунта Старого *Judicium Paradis* (1522) до начала расцвета придворного театра Владислава IV. Обширный объем приводимых источников, хронология представлений в придворном театре в этот период, краткое изложение либретто опер и балетов, исчерпывающая библиография предмета и, наконец, тщательное графическое оформление книги, позволяют отнести эту монографию к разряду ценных синтетических работ, воссоздающих театральную культуру определеных периодов.

Утвердившееся среди историков мнение об общем упадке культуры в правление. Веттынов распространялось и на театральную жизнь первой половины XVIII века. Мнение это поддерживалось и тем, что представления давали труппы иностранных актеров (французские, итальянские, немецкие). Лишь исследования послевоенного времени реабилитировали этот, как выяснилось, богатый событиями период в истории польской сцены. Плодотворность изучения варшавского тетра при Веттынах обусловлена в значительной мере расцветом исследований «commedia dell'arte» как в самой Польше, так и в других европейских странах.[18] Как заметил З. Рашевский, «история commedia dell'arte стала в настоящее время почти самостоятельной дисциплиной.»[19] Такое бурное развитие исследований комедии масок объясняется прежде всего тем, что искусство италянских ко-

медиантов было распространено во всей Европе XVI—XVII вв. «Приходится говорить не об итальянской commedia dell'arte, а о commedia dell'arte в Европе», — продолжает Рашевский в той же статье. И в связи с этим изучение театральной жизни при Веттынах приобрело особое значение. Жизненность традиций комедии масок дает себя знать и в творчестве ведущих драматургов XVIII века, Богомольца и Заблоцкого.

Одной из первых основательных работ о комедии масок в Варшаве явилась публикация варшавских сценариев commedia dell'arte. Материалы эти удалось сохранить во время войны Богдану Коженевскому, который и был автором публикации.[20] Появившаяся несколько позднее статья Б. Коженевского о французском театре в Варшаве при Августе III,[21] статья З. Рашевского о труппах немецких актеров,[22] реконструкция Оперного театра в Варшаве, построенного по образцу Дрезденской оперы, выполненная Б. Круль,[23] синтетический очерк Якля[24] позволили востановить картину интенсивной театральной жизни в 30—50-ые годы XVIII века. Наконец, в 1964 году вышла книга К. Вежбицкой-Михальской *Teatr Warszawski za Sasów*, в которой использованы архивные материалы Варшавы и Дрездена. Дискуссия, развернувшаяся вокруг книги Вежбицкой, нашла отражение в монографическом выпуске журнала *Pamiętnik Teatralny* (1965, 1), посвященного театру при Веттынах. Статьи Ю. Леваньского, М. Климовича, Б. Круль-Качоровской, З. Рашевского, М. Квятковского принесли новые ценные материалы из театральной жизни этого периода.[25]

Вполне ощутимые результаты исследований варшавского театра при Веттынах побудили З. Рашевского в статье «Za króla Sasa» сделать некоторые обобщения основных тенденций развития театра конца XVII—первой половины XVIII века.[26] К статье приложена краткая хроника варшавского театра при Сасах. Свод основных данных и фактов позволяет воссоздать целостную картину театральной жизни при Августе II и его сыне. Ценность вновь открытых материалов Рашевский видит прежде всего в том, что благодаря им восстановлена непрерывность процесса развития польской театральной культуры. «Театр западно-европейского типа действовал при королевском дворе в Варшаве — с большими или меньшими перерывами — в течение всего периода 1633—1763 гг.»[27] Несомненно, что театромания саксонских королей пробудила интерес к театру у польских магнатов и шляхты. Именно в этот период сложился тип театра, влияние которого будет ощущаться в ранний период Просвещения.»

Перед послевоенной полонистикой стояла очень важная задача верной историко-филологической интерпретации драматургического наследия XVIII века, осуществлению которой препятствовал недостаток в критических, текстологически выверенных изданиях драматургов Просвещения. В выполнении этой задачи огромной важности роль сыграли издания серии *Teatr Polskiego Oświecenia* под редакцией Яна Котта.[28] Как сообщалось в проекте *PIW* (Польского Издательского Института), издание это имело целью выявить в театре Просвещения все то, что входит в национальную традицию, или имеет особое значение для истории литературы и развития театра. Каждый из томов серии представляет собой самостоятельное издание, снабженное вступительной статьей научного характера и комментариями. Издания эти явились не только источниковедческой базой исследований в области театра, но и способствовали пробуждению интереса к театру Просвещения в широких кругах читающей публики. Важная роль в популяризации писателей Просвещения принадлежит изданиям серии *Nasza Biblioteka*, в которой были опубликованы комедии Заблоцкого, Богуславского, Немцевича. При издании драматургического наследия писателей XVIII столетия перед учеными стояли трудности установления авторства, очищения биографий от укоренившихся ошибочных утверждений или фактов, а также трудности и методологического характера, как, например, проблема модернизации языка текстов, установление особенностей перевода на польский язык, проблема заимствований. Проблема формирования языка во второй половине XVIII века

в двух аспектах является чрезвычайно важной для театроведческих исследований: 1. как показал еще Т. Микульский в статье *Walka o język polski w czasach Oświecenia:* «При перечислении аргументов, указывающих на современный характер Просвещения должен фигурировать и язык как орудие общественной жизни и литературное средство. Поскольку мы так четко отделили границу Просвещения и письменности старой Польши, то одним из наиболее убедительных аргументов этого раздела должен выступать язык старой новой эпохи.» (*Ze studiów nad Oświeceniem*, с. 66) Борьба за обновление языка в период Просвещения имела значение не только для литературы и театра. Огромные усилия просветителей были направлены на то, чтобы с помощью уже существующих и рождающихся в острой идейной и политической борьбе в европейской общественной жизни понятий, создать и пропагандировать эти новые идеи и принципы политики Просвещения на своем национальном языке, произвести переворот в мышлении современников. Издание многочисленных лексиконов, расцвет журнальной публицистики были актом, знаменующим революционный переворот в национальном и политическом сознании. (см.: Pepłowski F., *Słownictwo i frazeologia polskiej publicystyki okresu Oświecenia i Romantyzmu.* Ser. B. *Teoria Literatury.* t. 2, 1961.) *2.* Большое значение имеет вопрос о языке и с точки зрения выяснения жанров литературы Просвещения; так, при решении вопроса о преобладании комедии и бытовой сатиры по сравнению с трагедией, отсутствие в Польше просветительского буржуазного романа, который получил такое развитие в других странах Европы, следует учитывать и такой фактор, как состояние национального языка и его стилевых возможностей. Просветителям принадлежала важная заслуга усовершенствования национального языка, который был бы в состоянии выразить чувства и мысли человека новой эпохи. Несомненно, что кроме своего большого самостоятельного научного значения, такие издания, как *Ludzie Oświecenia o języku i stylu* (oprac. Z. Florczak, L. Pszczołowska. t. 1—3, Warszawa, 1958), работа И. Байеровой *Kształtowanie się systemu języka literackiego w XVIII wieku* (Wr. — Warszawa—Kraków, 1964) явились серьезным подспорьем для историков театра Просвещения. Они помогают унифицировать издательский канон авторов Просвещения, расширяют возможности изучения стилистических особенностей отдельных писателей.

К юбилейной дате польского театра в 1965 году вышли в свет труды основателя польской национальной сцены Войцеха Богуславского: фототипическое издание книги *Dzieje Teatru Narodowego* и никогда до сих пор не издававшийся труд *Dramaturgia czyli nauka sztuki scenicznej dla szkoły Teatralnej. Mimika* (oprac. T. Siwert J. Lipinski) обнаруженная благодаря счастливому стечению обстоятельств. Рукопись, на основе которой предпринято издание, не является автографом, а лишь копией, но, как установил в результате палеографического анализа вице-директор Библиотеки ПАН в Кракове Збигнев Яблоньский, автографом аутентичным. Вступительная статья Я. Липиньского дает не только анализ эстетических воззрений В. Богуславского, но и определяет место, которое поэтика Богуславского занимала на общем фоне европейской науки театральной игры. «Мимика» позволяет проследить изменение театральных условностей в процессе формирования национального стиля игры. Из-за недостатка материала остается невыясненным вопрос, почему «Мимика» не была опубликована в свое время. Были ли причиной этого события 1812 года и прекращение на два года деятельности Szkoły Dramatycznej, или же правила, которые она предлагала, уже устарели, поскольку в это время «психологизм» начинает вытеснять внешнюю экспрессивность итальянской школы.

Трудно было бы перечислить все те аспекты истории театра Просвещения, которые привлекают внимание польских исследователей. Изучение драматургического наследия XVIII века, проблемы жанра и стиля, принципы актерского мастерства, роль магнатских и школьных театров в театральной жизни эпохи, комплексные исследования монографического плана, освещающие театральную культуру отдельных периодов, формирование

театральной критики и роль *Монитора* в проведении просветительской политики королевского лагеря и, наконец, разработка материалов, позволяющих представить себе место польского театра на фоне европейского театра — это далеко не полный перечень тех проблем, которые нашли отражение в работах польских ученых в рассматриваемый в статье период. Некоторые из перечисленных проблем вошли в круг тем научной конференции, которая состоялась в ноябре (18—22) 1965 года в Институте Искусств и была организована по инициативе Сектора истории и теории театра Института в честь 200-летия польской национальной сцены.

Исследователи драматургического наследия Просвещения вынуждены в той или иной форме касаться проблемы взаимосвязи литературных направлений (сентиментализм, классицизм, барокко) и идеологии Просвещения. Как выяснили исследования старопольского театра и театра при Веттынах, первые представления французской классицистической трагедии были зафиксированы уже при Яне III и Яне Казимеже;[29] при Августе II все чаще появляются переводы французских классиков, а при Августе III в Польше Гольдони уже многим казался анахроничным в сравнении с французским театром. Однако, утверждение поэтики классицизма на польской почве приходится на годы правления Станислава Августа. В Польше в это время создаются социально-общественные предпосылки для развития классицистического стиля. Идеал «просвещенного абсолютизма» и гражданских добродетелей во второй половине века выдвигаются на первый план. Но в Польше борьба за осуществление в театре принципов классицизма велась в то время, когда «французская классическая трагедия, служившая во время своего расцвета выражением понятий и вкусов аристократического общества, не вполне соответствовала психологии третьего сословия»[30] и сменилась буржуазной драмой. Поэтому и на страницах *Монитора* наряду со статьями, формулировавшими положения классицистической поэтики, появилась статья в защиту драм Шекспира, а в конце 70-ых-начале 80-ых годов и в репертуаре польского театра появляются спектакли «мещанской драмы» и «слезной комедии». Но, несомненно, что польских писателей-драматургов, освободившихся от схоластики и церковной культуры XVII века привлекали в классицизме рационализм, ясность и условная простота образов. В драматургической практике это сказалось прежде всего в пренебрежении к занимательному сюжету, статичности образов, в стремлении строить персонажи не по закону индивидуальной характеристики, а по заранее заданной схеме. Вопрос о художественном направлении в Польше во второй половине XVIII века является составной частью более общей проблемы — классицизм и национальное литературное движение. Эта проблема в широком теоретическом плане разрабатывается учеными как на материале отдельных славянских литератур, так и на широком фоне литератур стран Восточной Европы.[31] Вопрос о классицизме польского Просвещения обсуждался на научной конференции, посвященной творчеству Игнацы Красицкого и литературе эпохи Просвещения (ноябрь 1961 года). Польские исследователи отмечают сложность взаимопроникновения национальных литературных традиций Возрождения и барокко и эстетических принципов классицизма.

Характерной чертой всей литературы Просвещения является ее органическая связь с политической и общественной жизнью. Поэтому наиболее распространенными жанрами в литературе второй половины XVIII века в Польше были: сатира, басня, поэтические послания, иронкомическая поэма, комедия. «Говоря о театре в век Просвещения, мы имеем прежде всего в виду комедию, которая во второй половине столетия развилась поразительно. Комедия, а не трагедия, характеризует польское Просвещение и классицизм XVIII века в Польше», — отмечает З. Либера в одной из статей, в которой проводятся параллели с развитием классицизма в других странах Европы.[32] Этим объясняется тот факт, что проблемы трагедии Просвещения занимают очень незначительное место в историко-театроведческих исследованиях.

Статья Юзефа Келеры *Tragedia Oświeceniowo-sentymentalna w Polsce przed rokiem*

1795 (Pamiętnik Literacki, 1958, 3, с. 67—97) выделяется своей методологической четкостью. О том, что трагедия не имела такого распространения, как комедия, говорит следующий факт, упоминаемый в статье: с 1744 по 1799 гг. в Польше было опубликовано всего 33 перевода французской классицистической трагедии. «Широкий объем реформаторской деятельности, не получивший развития в области непосредственных реформ всего устройства в целом, обратился к проблематике цивилизационно-бытовой, воспитательной; послушным орудием ее стала прежде всего отечественная комедия, затем постепенно водевиль и драма. Трагедия со своим «просветительским», публицистическим, политическим уклоном, отягощенная консервативным историческим костюмом, ригористической формальной схемой, не могла стать действенной до тех пор, пока в стране не возникла потребность в длительной воспитательной деятельности посредством публицистики большого масштаба, борющейся за вполне определенные и относительно близкие цели», — так объясняет Келера преобладание жанра комедии в эпоху польского Просвещения (op. cit., с. 69). Ю. Келера останавливается на трагедиях 80—90-ых годов, так называемых просветительско-сентиментальных трагедиях, созданных в период расцвета сентиментализма в лирике того времени. Выбицкий, Карпиньский, Княжнин уже в значительной степени отходят от схемы классицистической трагедии, ищут новые формы для выражения национально-патриотических чувств и оценки актуальных политических событий. В докладе на упоминаемой нами конференции Института Искусства в ноябре 1965 года З. Либера, проанализировав две наименее исследованные трагедии — *Gwido hrabia Blezu* Нарушевича и *Judyta* Фр. Карпиньского, затрагивает и общие проблемы трагического жанра. Опираясь на просветительскую мораль о возможности совершенствования человека, в своих художественных интересах просветители обращались к дидактическим, сатирическим жанрам. Каноническое понимание жанра в рамках поэтики Буало также явилось основой убеждения, что комедия не может выполнять роли, предназначенной для трагедии. Кроме того, комедию было легче приспособить к польским условиям. Один из первых теоретиков классицизма в Польше А. К. Чарторыский в предисловии к комедии *Panna na wydaniu* советовал писателю-драматургу черпать из произведений чужеземных авторов «plantę, może i intrygę», воплощая их в лицах «сохраняющих национальные обычаи». При решении вопроса о преобладании какого-либо жанра следует учитывать и специфику его природы. Нравоописательный характер сатирических жанров, в которых характер героя не изменяется на протяжении повествования способствовал их развитию в Польше во второй половине XVIII века, так как традиции развертывания характера в драматических и тем более романических жанрах еще не были развиты.

До того как была создана публичная сцена при Станиславе Августе, центрами театральной жизни были королевский театр, школьные и магнатские театры. По подсчетам Ю. Леваньского в период 1750—1765 гг в разных городах Польши функционировало около 80 школьных театров. Традиции этих театров вливались в общий поток театральной жизни: в них закладывались основы нового репертуара на польском языке и хотя в них все еще культивировался жанр трагедии, в нравственно-воспитательную роль которой неизменно верили деятели школьных театров, с приходом Богомольца постепенно утверждается и комедия (В иезуитском театре в Варшаве Богомолец ставил свои комедии с 1735 года). Как показывает Ю. Леваньский, уже в период подготовки к созданию публичной сцены деятельность этих театров сходит на нет, так как представления школьного театра не отличаясь высоким профессиональным мастерством, не могли удовлетворить художественному вкусу широких кругов общества.

В период правления Веттынов насчитывалось свыше 10 магнатских театров. Театры эти строились в основном по образцу придворного королевского театра, поэтому сведения о них мы находим также в работах, посвященных королевскому театру. Из получивших

известность магнатских театров: Браницких в Белостоке, Жевуского в Подгорцах, Огиньских в Слониме, Чарторыских в Пулавах, Радзивиллов в Несвеже, — более детально изучен последний — театр Радзивиллов.[33] Театры эти, соперничая с королевским двором в роскоши и совершенстве сценического оформления, были важными очагами культурной жизни страны. Характерно, что благодаря литературному творчеству просвещенных магнатов, в театрах этих закладывались основы национального репертуара.

Наряду с постоянным накоплением материала в польском театроведении наблюдается тенденция к обобщению его, приведению в систему данных относительно наиболее изученных периодов. Книга Збигнева Рашевского *Staroświecczyzna i postęp czasu. O teatrze polskim 1765—1865* (W-wa, 1963) состоит из эссе, объединенных общей тенденцией прослеживания закономерностей развития польского театра. Блестящая эрудиция театроведа, историка литературы и культуры, тщательная аргументированность выдвигаемых в работе положений и гипотез позволяет оценить эту книгу как удачную попытку создания комплексной истории польского театра.[34] В главах, рассматривающих театр Просвещения, Рашевский прослеживает процесс постепенной замены героя-шляхтича героем из третьего сословия («Краковяне и гурали» Богуславского), что наглядно характеризует отличия двух периодов Просвещения. Выделяет книгу Рашевского и блестящий стиль, сочетающий в себе компактность научного стиля и изящество беллетристического повествования.

Появлению монографии Мечислава Климовича *Początki teatru stanisławowskiego. 1765—1773* предшествовал ряд работ, освещающих отдельные проблемы начального периода становления публичного театра при Станиславе Августе.[35] Обнаруженные в Польской библиотеке в Париже донесения саксонского агента Хейне (Heine) дали возможность выяснить множество подробностей деятельности публичного театра: — описание представлений, данные об актерах, меценатах, организации театра.[36] Документы эти позволяют восстановить планы Станислава Августа и его политику в области театра, определить то значение, которое он придавал театру как важному фактору политической жизни, очертить художественную программу, проводниками которой были Богомолец, Красицкий и Чарторыский. Монография Климовича приносит новые материалы относительно театральной жизни в период 1767—1774 гг., периода не так богатого театральными событиями и представляющего трудность для исследователей в связи с незначительным количеством дошедших до нас материалов.[37] М. Климович приводит интересные данные о различных театральных формах: «Théâtre des petits comédiens», имевших, такое распространение в Германии и встречавшихся в магнатских театрах, о кукольном театре во дворце Почея, на представлениях которого бывал сам король. В главе «Warszawska Comédie Française. Uwagi nad repertuarem», Климович проводит сопоставление с репертуаром других французских трупп, игравших в Петербурге, Вене, Дрездене, и развивает мысль известного знатока иезуитского театра в Польше А. Стендера-Петерсена о том, что в Польше драматурги обращались к Мольеру не непосредственно, а воспринимали его через морально-дидактические комедии Детуша, который переосмыслил Мольера в духе идей Просвещения.

Несомненно, что репертуар варшавского театра в период 1765—1785 изучен наиболее обстоятельно. То же можно сказать и относительно иностранных трупп, их деятельности и состава. Значительно меньше документов сохранилось о польских актерах этого периода. Согласно данным, приведенным Е. Шванковским в докладе *Polskie zespoły aktorskie w XVIII wieku* из 120 актеров и певцов, участвовавших в антрепризе варшавской сцены в 1765—1774 гг. только о девяти из них мы находим обстоятельные биографические данные в *Dzieje teatru Narodowego* Богуславского. Исследования последних лет принесли, однако, и в этой области новые материалы,[38] результаты которых найдут отражение в подготавливаемом Сектором истории и теории театра словаре польских актеров *(Słownik bio-*

graficzny teatru polskiego); первую в польской научной литературе попытку систематической разработки материалов об актерах Просвещения представляет собой словарик польских актеров, приложенный к публикации о театре Сулковских.[39] Хотя задача автора этого словаря Б. Круль-Качоровской и ограничена рамками комментария к материалам антрепризы Сулковских, все же словарь этот имел большое значение, собрав воедино сведения о польских актерах, разбросанные в различных источниках.

Публикации об особенностях сценической игры в период Просвещения немногочисленны. Оригинальностью постановки вопроса отличается доклад на конференции о театре Просвещения: *O grze aktorów polskich w wieku Oświecenia* Я. Липиньского. Липиньский выразил сомнение в возможности научного описания игры актеров, основанного лишь на словесных описаниях в дошедших до нас документах. Поэтому можно говорить лишь о *стиле* актерской игры, изучение которого основывается на изучении пластики, самих драматических текстов, «канвы» итальянской комедии масок, материалах критики, трудах теоретиков сценической игры, и, наконец, на основании общих данных о материальной культуре исследуемого периода.

Смене стилевых направлений в драматическом искусстве сопутствует эволюция сценического оформления. С развитием национальной польской драматургии в декорациях, несмотря на затянувшееся господство стиля барокко возникает проблема введения элементов couleur local. В 80-ые годы декорации утрачивают парадный архитекрурный размах оперных представлений в театре при Веттынах и становятся более камерными, к этому времени начинают складываться традиции школы польских художников-декораторов (Смуглевич). Сценическому оформлению и костюмам театра Августа III и театра эпохи Просвещения посвящены работы Б. Круль-Качоровской[40] и С. Мрозиньской.[41]

Несмотря на значительное число публикаций, посвященных проблемам зарождения и развития театральной критики в эпоху Просвещения, этот вопрос остается, пожалуй, наименее разработанным. До сих пор отсутствует систематическая монография, которая осветила бы значение *Монитора*, ведущего журнала той эпохи, теоретически обосновавшему требования, предъявляемые «просвещенными» к театру (цикл *Apologie du Théâtre* Красицкого). Связано это и с недостаточной изученностью журналистики Просвещения, поскольку роль *Монитора* может быть уяснена лишь на общем фоне периодических изданий эпохи.[42] До настоящего времени продолжается дискуссия исследователей по поводу авторства статьи Театральского о Шекспире, помещенной в журнале. По мнению Яна Котта, появление статьи в защиту Шекспира на страницах журнала, провозгласившего классицистические правила поэтики трех единств, нельзя объяснить, если не учитывать одновременное действие двух отсчетов времени, двух часов, действоваших на протяжении всего Просвещения: времени европейского и отечественного, польского. «Люди польского Просвещения, — пишет Котт, — особенно первых двух поколений, относятся как бы к двум эпохам; самые выдающиеся из них живут как частные люди согласно европейскому времени, а в своей политической и реформаторской деятельности — согласно польскому». Это образное определение может быть расширено не только на весь период Просвещения Польши, но, как показали исследования последних лет, одновременное действие «двух часов» характерно и для Просвещения многих стран Восточной Европы.

Оригинальный аспект изучения театра Просвещения представляют собой работы В. Завадского.[43] Выбранные исследователем из дневников, мемуаров, частной переписки иностранцев, посетивших Польшу, упоминания о польском театре дают сведения о сценической игре того времени, живо и колоритно воссоздают атмосферу театральной жизни и настроение публики. Особая ценность этих материалов заключается в том, что авторы этих отзывов не забывают соотнести впечатления, вынесенные ими от польских представлений, с театральными событиями у себя на родине.

Рамки краткого обзора исследований польского театра Просвещения не позволили

дать более детальный анализ упоминаемых работ, не вошли в него и многие ценные работы польских и зарубежных авторов, посвященные отдельным сторонам театрального искусства Просвещения.[44] Богатство тематики и многоплановость театроведческих исследований обусловили и то, что в столь кратком очерке не было возможности остановиться на многих, не менее важных аспектах изучения польского театра Просвещения. Но и само перечисление их дает возможность судить о том, что вторая половина XVIII века является, пожалуй наиболее изученным периодом в истории польского театра. Несмотря на нерешенность многих проблем и разногласия по многим важным методологическим вопросам, нечеткость некоторых теоретических понятий, используемых театроведами, недостаточной выясненности роли польского театра в общем контексте культурного развития Польши, нам кажется, что польские исследователи уже непосредственно подошли к проблеме создания комплексной синтетической истории театра эпохи Просвещения.

Нина Кирай (Дубровская)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Плеханов, Г. В., *История русской общественной мысли*. М., 1925 кн. 3, стр. 13.

[2] Уже в 1925 году вышел монументальный труд Людвика Бернацкого, представляющий опыт синтетического исследования театра Станислава Августа. Труд этот до сих пор сохраняет значение обширного свода материалов в этой области. См.: Bernacki, L. *Teatr dramat, i muzyka za Stanisława Augusta*. Lwów, 1925.

[3] Монографический выпуск журнала *Teatr Oświecenia* (1954, 3—4), изданный к 125-ой годовщине со дня смерти основателя польского национального театра Войцеха Богуславского, содержал необычайно ценные материалы о театральной жизни этого периода.

[4] Из вышедших до настоящего времени выпусков три тома посвящены театру Просвещения: I. *Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799—1814*. Oprac. E. Szwankowski. Ossolineum, Wrocław, 1954; t. IV. *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów. 1815—1819*. Oprac. i wstępem opatrzył J. Lipiński. Przypisy oprac. J. Lipiński i Z. Jabłoński. Wr., 1956; t. V. *Warszawski Teatr Sułkowskich. Dokumenty z lat 1774—1785*. Przygotował M. Rulikowski, oprac. B. Król. Wrocław, 1957.

[5] Серия *Prace Historyczno-Literackie* выходила до 1959 г.; с 1960 г. была создана серия *Historia i Teoria Literatury. Studia* под ред. Ю. Кшижановского, К. Выки и С. Жулкевского: в 1964 г. образовалась серия *Studia z okresu Oświecenia* под ред. Е. Александровской, Я. Котта, З. Либеры. В серии *Archiwum Literackie* появились два тома, содержащие материалы по литературе и театру Просвещения: t. V. *Miscellanea z doby Oświecenia*. Red. Zb. Goliński. W-wa, 1960; t. IX. *Miscellanea z doby Oświecenia*. Red. R. Kaleta. W., 1962.

[6] Cm.: *Z dziejów polonistyki warszawskiej*. PIW, 1964.

[7] Во Вроцлавском университете работают ученики и продолжатели Т. Микульского, основавшего так называемую «вроцлавскую школу полонистики». Большое внимание к фактической стороне исследуемого материала, введение в научный обиход новых данных является отличительной стороной работ вроцлавских исследователей.

[8] Доклад этот опубликован в сборнике: *Ze studiów nad Oświeceniem*. Warszawa, PIW, 1956.

[9] Проблемой влияния французских энциклопедистов на идеологию польского Просвещения подробно занимается исследование E. Rzadkowska. *Encyklopedia i Diderot w polskim Oświeceniu. Studia Historyczno-Literackie* pod red. Jana Kotta. t. XXIV, 1955.

[10] Эта позиция закреплена в названии работы Романа Калеты и Мечислава Климовича: *Prekursorzy Oświecenia*. Wrocław, 1953.

[11] Nowak-Dłużewski, J., *O datę startową Oświecenią*. *Przegląd Humanistyczny*, 1959, 1.; *Periodyzacja literatury stanisławowskiej*. *Przegląd Humanistyczny*, 1960, 3—4.

[12] Опубликован в томе: *Z polskich Studiów slawistycznych*. Seria druga. PWN, 1963, c. 57—75.

[13] op. cit. c. 59.

[14] Wołoszyński, R., *Jeszcze w sprawie początków Oświecenia*. — *Pamiętnik Literacki*, 1965. z. 2, c. 467—490.

[15] op. cit. c. 470—471.

[16] *Dramaty Staropolskie*. Antologia. Pod. redakcją J. Lewańskiego. T. 1—6. Warszawa, 1959—1963.

[17] K. Targosz—Kretowa, *Teatr dworski Władysława IV*., Kraków, 1965.

[18] См., например, капитальный труд: *La Commedia dell'arte. Storia e testo a cura di Vito Pandolfi*. t. I—IV, Firenze, 1957. Свидетельством огромного интереса к комедии Масок явился первый съезд театроведов в Лондоне в 1956 году.

[19] Raszewski, Z., *Porcelanowa arlekinada. Pamiętnik Teatralny*, 1957 z. 1, c. 121.

[20] Korzeniewski, B., *Komedia dell'arte w Warszawie*.

[21] Он же: *Teatr francuski w Warszawie za Augusta III. Pamiętnik Teatralny*, 1956 z. 1.

[22] Raszewski, Z., *Zespoły niemieckie w Warszawie. Pamiętnik Teatralny*, 1956, z. 3.

[23] Król, B., *Budynek Operalni Saskiej w Warszawie. Pamiętnik Teatralny*, 1956, z. 1, 4.

[24] Jackl, J., *Z badań nad teatrem czasów saskich. Pamiętnik Teatralny*, 1960, z. 1.

[25] Lewański, J., *Miscellanea z czasów saskich*. (1706—1760); Ryszkiewicz, A., *W Warszawskim teatrze nadwornym*. (1716); Klimowicz, M., *Teatr Augusta III w Warszawie;* Raszewski, Z., *Teatr w kamienicy Kromlofowskiej;* Kwiatkowski, M., *Przyczynek do dziejów Operalni;* Lewański, J., *Komedia dell'arte w Warszawie;* Klimowicz, M., *Komedia dell'arte w Warszawie. Trzy nieznanych argumenty warszawskie*.

[26] *Pamiętnik Teatralny*, 1965, z. 1.

[27] Op. cit. c. 94.

[28] *Ignacy Krasicki. Komedie*. Oprac. M. Klimowicz. W-wa, 1956; *Adam Czartoryski. Komedie*. Oprac. Zofia Zahrajówna. W., 1955; *Drama mieszczańska*. Oprac. J. Pawłowiczowa. W., 1955; *F. D. Kniażnin. Utwory dramatyczne*. W., 1958; *F. Bohomolec. Komedie Konwiktowe. Komedie na teatrum*. Oprac. J. Kott. t. 1—2, 1960; *Komedia obyczajowa warszawska*. Oprac. Z. Wołoszyńska. W., 1960; *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*. Oprac. K. Wierzbicka. W., 1961; *Józef Wybicki*. Oprac. R. Kaleta. W., 1962.

[29] Lewański, J., *Polska premiera «Mieszczanina szlachcicem» w r. 1687. Pamiętnik Teatralny*, 1965, z. 1; *Ze studiów nad Molierem w teatrze staropolskim. Pamiętnik Teatralny*, 1956, z. 1.

[30] Плеханов, Г. В., цит. пр. стр. 14.

[31] Winter, E., *Die Aufklärung in der Literaturgeschichte der slawischen Völker*. Макогененко Г. П., *Русское Просвещение и литературные направления XVIII века. Русская литература*, 1959; 4 интересные материалы содержит сборник *Русская литература XVIII века. Эпоха классицизма*. Под ред. П. Н. Беркова. М.—Л., 1964; A. Angyal. *Die slawische Barockwelt*. Leipzig, 1961; Tolnai, G., *Barokk problémák. MTA. Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei*. XXII. 1—4. c. 94—121; Wollman, S., *Základní problémy dramatú y slovánskych literaturách XVIII a XIX století*. In: *Československé přednašky pro V mezinarodni sjezd slavistů v Sofii*. Praha, 1963.

[32] Libera, Z., *Europejski charakter literatury polskiego Oświecenia. Pamiętnik Literacki*, 1962, z. 3, c. 161.

[33] Sajkowski, A., *Z dziejów teatru nieświeskiego (1746—1762). Pamiętnik Teatralny*, 1961, z. 3; *Wokół teatru nieświeckiego księżny Urszuli Radziwiłłowej. «Sprawozdania Poznańskiego TPN»*, 1961 Nr. 1.

[34] Krzyżanowski, J., *Talia i Melpomena w Nieświeżu*; Wierzbicka, K., *O teatrze radziwiłłowskim i innych teatrach magnackich w XVIII wieku*. In: *Teatr Urszuli Radziwiłłowej*.

[35] Klimowicz, M., *Repertuar teatru warszawskiego w latach 1765—1767. Pamiętnik Teatralny*, 1962, z. 2.; *Kształtowanie się i źródła polskiej doktryny teatralnej w latach 1765—1767. Pamiętnik Teatralny*, 1963, z. 3—4.

[36] *Teatr Narodowy 1765—1766. Raporty szpiega*. Oprac. M. Klimowicz. Wstęp napisał Z. Raszewski. Warszawa, 1962.

[37] Климович сопоставляет донесения агента с документами архива Яблонны (Le Théâtre), опубликованными впервые К. Вежбицкой: *Źródła do historii teatru warszawskiego od r. 1762 do roku 1833*. Cz. 1 Wr., 1951.

[38] Wierzbicka, K., *Aktor sceny Narodowej w dobie Oświecenia*. «Sprawozdania z prac naukowych Wydziału Nauk Społecznych PAN», W-wa, 1960, z. 1.

[39] Публикация: *Warszawski Teatr Sułkowskich z lat 1774—1785*. Przygotował M. Rulikowski. «Materiały do dziejów Teatru w Polsce» pod red. Z. Raszewskiego i E. Szwankowskiego. Oprac. B. Król. Wrocław, 1957, основана на богатом материале архива Рыдзыны, подготовленном к печати М. Руликовским. Записи Руликовского обработала Б. Круль. Рецензия на это издание З. Волошинской (Wokół antrepryzy teatralnej Sułko-

wskich) содержит новые материалы и дополнения из архивов Theatralische Ausgaben, Маршалка Любомирского. In: *Miscellanea z doby Oświecenia*. t. V., c. 125—214.

[40] Król, B., *Budynek Operalni Saskiej w Warszawie. Pamiętnik Teatralny*, 1956, z. 4; *U dworu . . . Pamietnik Teatralny*, 1965, z. 2.; referat: *Oprawa plastyczna widowisk w teatrze polskiego Oświecenia* (Dekoracje i kostiumy).

[41] Mrozińska, Sz., *Ze Studiów nad kostiumem w polskim teatrze Oświecenia. Pamiętnik Teatralny*, 1954, z. 3—4, s. 99—125.

[42] Rudnicka, J., *Stan i potrzeba badań nad czasopiśmiennictwem XVII i XVIII wieku. Przegląd Humanistyczny*, 1961 N. 5; Существует целый ряд работ, посвященных отдельным проблемам деятельности *Монитора:* Rudnicka, J., *Z genealogii «Monitora» z r. 1763. Pamiętnik Literacki* 1955, z. 1; Sinko, Z., *«Monitor» wobec angielskiego «Spektatora»*. Wr., 1956 О влиянии журнала на формирование концепции национального театра говорится в статьях: Ozimek, *Udział «Monitora» w kształtowaniu Teatru Narodowego* (1765—1785). Wr., 1957; Klimowicz, M., *Kształtowanie się . . .* c. 23.

[43] Zawadzki, W., *Relacje cudzoziemców o Wojciechu Bogusławskim i teatrze jego epoki. Pamiętnik Teatralny*, 1954, z. 3—4 s. 294—338; *Relacje cudzoziemców o polskim teatrze XVIII i początku XIX wieku. Przegląd Humanistyczny*, 1959 N. 4.

[44] О том, что польское Просвещение привлекает внимание ученрых многих стран, свидетельствует целый ряд исследований, вышедших в последние годы. Среди них: Берков, П. Н., *Русско-польские литературные связи в XVIII веке*. М., 1958; Sante Graciotti, *Il vecchio e il nuovo nel «Pan Podstoli» di Krasicki. Ricerche Slavistiche*, 1959; Lemke H., *Die Brüder Zaułski und ihre Beziehungen zu Gelehrten in Deutschland und Danzig*. Berlin, 1958; Stender-Petersen, A., *Die Dramen inbesondere die Komödien der Fürstin Radziwill*. Zeitschrift für Slawische Philologie, 1960, nr. 2.

Endre Ady et les mouvements révolutionnaires de Pologne en 1905—1907

Au début du XXe siècle, les conditions économiques de l'impérialisme polonais existaient déjà: la concentration de l'industrie et du capital, le capital financier, l'exportation de capitaux, tout cela facilitant l'interpénétration du capital russe avec celui polonais. Les crises économiques des années 1900 à 1903, ainsi que le mouvement révolutionnaire prenant toujours plus de vigueur en Russie influèrent sur le mouvement ouvrier en ascension du Royaume de Pologne rattaché à l'empire tsarien. Dès le 1er Mai 1903, le Parti Social-démocrate du Royaume de Pologne et de la Lithuanie (SDKPiL) organisa des manifestations monstres à Varsovie et à Lodz, ainsi que de grandes grèves dans différents centres industriels.

A la veille de l'explosion de la révolution russe de 1905, la situation des forces de classe et des partis est la suivante: le parti directeur de la classe ouvrière est le SDKPiL mentionné ci-dessus; les intérêts des gros capitalistes et des grands propriétaires sont représentés par le Parti Démocrate National anti-allemand, antisémite et soi-disant «populaire»; une partie de la bourgeoisie moyenne, ainsi que les intellectuels d'origine noble ou bourgeoise sympathisent avec le camp impérialiste hostile au tsar (Japon, Allemagne et Autriche-Hongrie) et soutiennent le Parti Socialiste Polonais (PPS), plus précisément sa tendance droitiste, nationaliste, dirigée par Pilsudski; la paysannerie fortement stratifiée est encore assez inconsciente, mais les paysans sans terre de l'ordre d'un million soutiendront le SDKPiL, tandis que les «koulaks» détenant un tiers des champs paysans serviront de base partie aux démocrates nationaux, partie à la fraction socialiste de Pilsudski.

En 1904, la guerre du Japon contre la Russie se solda par la défaite de celle-ci. En 1905, sur le territoire du Royaume de Pologne, le mouvement révolutionnaire explosa contre le régime tsariste réactionnaire et, par suite de l'oppression nationale pesant sur cette partie du pays, les événement tournèrent toujours plus à la guerre de libération nationale.[1]

A propos des mouvements révolutionnaires dans les provinces polonaises rattachées à l'empire du tsar, le poète hongrois Endre Ady fit à plusieurs reprises entendre sa voix. Gyula Földessy, le plus éminents des chercheurs s'étant consacrés à Ady, a déjà attiré l'attention dans une glose d'une phrase[2], sur les corrélations entre l'article *A cár halai* (Les poissons du tsar) et la poésie *Ének a Visztulán* (Chant sur la Vistule) du poète. Quant l'une des sources de l'article en question, c'est Géza Vincze qui l'a mise au jour.[3] Cependant, on n'a pas encore suffisamment analysé toutes les sources et racines de ces deux plus importantes manifestations polonophiles d'Ady à propos des mouvements dans les années 1905 à 1907, ainsi que de son article *Magyar és lengyel* (Hongrois et Polonais) publié en été 1908, pas plus que leurs corrélations avec la situation de la Hongrie à l'époque; pourtant la présentation, la connaissance de ces sources témoignent déjà de l'étonnante documentation du poète. On verra sous peu que les bases concrètes de ses articles et de sa poésie sont extrêmement nombreuses. Corollairement, cette modeste étude nous permettra de tenter d'approcher les écrits d'Ady se rapportant à la Pologne à partir des réalités hongroises. Combien cela est motivé, nécessaire, nous nous en apercevrons à propos de quelques comparaisons avancées par Ady, ou se posant d'elles-mêmes dans la tournure de la situation hongroise et polonaise, confrontations qui ont jusqu'ici échappé aux chercheurs, bien qu'elles soient importantes, puisque témoignant chez le poète d'une attitude progressiste, voire conséquemment révolutionnaire, axée avant tout sur les intérêts du peuple.

La presse hongroise et surtout le *Népszava* ont souvent mentionné, dans le cadre des nouvelles relatives à la révolution russe de 1905, les événements survenus sur le territoire polonais: les grèves générales de Varsovie, de Lodz, de Czestochowa, etc. Le *Népszava* publia, dans une version abrégée, l'appel à la grève générale du SDKPiL, le 23 janvier 1905.[4] Ce journal désignait comme la particularité première de la révolution polonaise son caractère de combat pour la libération nationale: «Nous voyons, d'une part, la révolution consciente des ouvriers nourris à la propagande socialiste et, d'autre part, l'effervescence de l'ensemble du peuple polonais contre la tyrannie russe»;[5] c'est précisément cette «oppression des Polonais en tant que nationalité qui alimente énergiquement la révolution ouvrière»[6] — pouvait-on y lire quelques semaines plus tard. Ce fut à l'occasion de l'insurrection de Lodz que la presse ouvrière hongroise revint plus en détail aux événements de Pologne: «Depuis les massacres du 21 juin (à Lodz) la révolution entraîne le prolétariat avec un énergie indomptable . . . — écrit le *Népszava*. — Le monde entier suit, cœur serré, les péripéties . . . le pouvoir russe . . . se jette avec une brutalité redoublée sur la révolution . . . car son expansion pourrait s'avérer fatale pour le pouvoir despotique.» La révolution «se défend héroïquement et l'espoir est bien fondé que, de ce combat gigantesque, ce soit le prolétariat qui sorte victorieux».[7]

Le magazine satirique hebdomadaire du Parti de l'Indépendance hongrois, le *Kakas Márton*, portant comme titre le pseudonyme bien connu de Mór Jókai dans *Üstökös*, réagit également aux massacres de Lodz (du 18 au 23 juin; 300 morts, 1000 blessés). Cette feuille sous la direction de Viktor Rákosi reprend tant soit peu la tradition des vers de circonstance dirigés contre le tsar, en 1863, par l'*Üstökös*, et parodie la poésie de Mihály Szabolcska *Salzburgi csapszékben* (Dans une taverne de Salzbourg): *Lodzi csapszékben* (Dans une taverne de Lodz). Le pouvoir tsariste est condamné avec une amère ironie, car «il triomphe facilement du peuple désarmé», et l'allusion est nette aux défaites subies dans la guerre russo-japonaise:

> Si ce régiment était sur les bords du Saho,
> Le sort des soldats prendrait un tout autre cours,
> Ce qui coulerait, ah, coulerait de leur cœur
> Et, près du Saho, il n'y aurait plus que des Japonais.[8]

Sous l'effet des grèves, des agitations continuelles, le 17 octobre, après le traité de paix avec le Japon, le tsar lance une proclamation, dans laquelle il promet des droits démocratiques et la convocation d'une Douma législative. En réponse, les partis ouvriers de Russie et du Royaume de Pologne préparent une insurrection armée. Les classes dirigeantes polonaises reçurent la proclamation du tsar Nicolas II avec une vive satisfaction; le chef du Parti Démocrate National, Roman Dmowski, alla jusqu'à émettre la proposition suivante: si le Royaume de Pologne bénéficie de l'autonomie et du libre usage de la langue nationale, il s'engage à étouffer le mouvement révolutionnaire de ses propres forces et à rétablir l'ordre social ébranlé.[9]

A la suite de la sanglante répression de la manifestation du 1er novembre sur la place du Théâtre de Varsovie, la grève s'étendit à des couches toujours plus larges, voire même que, sur le territoire du bassin minier de Dabrowa, on proclama une république. Le 10 novembre 1905, les autorités tsaristes décrètent l'état de siège sur tout le territoire du Royaume de Pologne. En réponse, le conseil des délégués ouvriers de Pétersbourg ordonne une grève de protestation, dont la suite fut, fin décembre, l'insurrection armée du prolétariat de Moscou. En Pologne, une grève de solidarité fut déclenchée qui dura du 27 décembre au 3 janvier. Mais l'insurrection de Moscou avait été noyée dans le sang, le régime tsariste avait fait donner les cosaques, les gendarmes et la police. Les proprié-

taires d'usine, de fonderie et de mine, ainsi que les grands propriétaires polonais réclamèrent, des autorités tsaristes, l'intervention de l'armée. Les directives et ordres conservés dans les archives russes démontrent clairement les dispositions des classes dirigeantes polonaises à une collaboration pour écraser la révolution.[10]

Les «poissons du tsar» furent également les victimes de ces mesures répressives. Sur la base de l'article 12 de l'état d'exception, on appliqua la peine de mort sans jugement aux seize «anarcho-communistes» juifs de Varsovie faisant partie du groupe nommé Internationale. On les accusait d'avoir accompli des «actes terroristes». Sur ordre du général Weis, ce fut le commandement de la place forte de Varsovie qui fit fusiller, le 16 janvier, à 7 heures du matin, Jakub Goldsztein, Jankiel Pfefert, Chaïm Rifkind, Abram Rotkopf, Szlama Rozenzweig et Szalm Szajer; le lendemain, à 7 h 30, ce fut le tour de Szmul Furchwajg, Judko Kernbajser, David Krisztal, Izak Szpiro et Karol Skurzat; enfin, le 30, on exécuta encore Izrael Blumenfeld, Freim Grauman, Kopel Igalson, S. Mondzewski, Moszek Puhacz. Parmi les victimes, il y avait une de quinze ans, deux de dix-sept ans, trois de dix-huit ans, trois de dix-neuf ans, une de vingt ans, une autre de vingt-trois; nous ignorons l'âge des autres victimes.[11]

Telle est l'histoire des «poissons du tsar» dont nous tenons la liste ! La première partie de la nouvelle fut assez rapidement donnée par le *Dziennik Powszechny ;*[12] puis, deux jours plus tard, le *Naprzod*, journal social-démocrate de Cracovie la reprit d'après le *Varsavszkij Dnyevnyik* de langue russe.[13] C'est en se référant à ces sources que le *Glos Narodu* chrétien-démocrate de Cracovie relatera l'histoire avec un retard de quelques semaines et, de ses colonnes, elle passera sur celle du journal gouvernemental *Gazeta Lwowska* de Lemberg, avec le texte suivant: «Depuis quelques jours, on raconte à Varsovie que des pêcheurs auraient retiré du fleuve le corps de dix et quelques individus assassinés dans la citadelle. La nouvelle était par trop incroyable, c'est pour cela que je ne l'ai pas passée. Mais aujourd'hui, j'ai rencontré l'un des pêcheurs qui ont participé à cette prise qui sort vraiment de l'ordinaire. Il m'a raconté qu'ils avaient effectivement tiré de la Vistule seize cadavres attachés ensemble à l'aide de fils de fer. Leur visage était arrosé de poix; les cadavres étaient cruellement mutilés, plusieurs n'avaient ni bras, ni jambes. Il était impossible d'établir leur identité. La police, en apprenant l'affaire a interdit aux pêcheurs, sous peine de lourdes représailles, de raconter l'histoire à quiconque. Les cadavres avaient été retrouvés dans les parages de la citadelle.»[14] La presse hongroise s'empara immédiatement de l'affaire. *Népszava* en parla dans son numéro du 13 février, le *Budapesti Napló* lui ouvrit aussi ses colonnes. Ady était, déjà à cette époque, collaborateur de l'une et de l'autre feuille, mais c'est de cette dernière qu'il puisa ses informations. En effet, les visages défigurés à l'aide de la poix n'avaient été mentionnés que par le *Budapesti Napló* qui en avait tiré les conclusions obligatoires: «Très certainement, les dépouilles doivent être celles de révolutionnaires qui ont été exécutés à l'intérieur de la citadelle et, ensuite, balancés dans la Vistule . . .»[15] L'article d'Ady se rattache à cette phrase, quand il parle des «impies . . . qui voulaient la liberté».[16]

Nous avons répondu plus haut à la question posée par Ady dans son article: qui étaient-ils, ces «poissons du tsar»? Un élément nouveau dans l'écrit du poète hongrois est le jeune révolutionnaire qui se tient, triste, sur la berge. Il exprime les idées d'Ady qui le présente de la sorte: «On le tient en grande estime. Pendant deux années, c'est de la citadelle, derrière les murs énormes, sombres, s'enfonçant profondément dans le sol, qu'il a écouté les clapotis de la Vistule. Parce qu'il avait, une fois, dit du mal du tsar ! Par une chance particulière, il en a rapporté sa tête. Mais, depuis, le gars est triste, trouble.» Ce n'est que ce gars en possession d'une expérience révolutionnaire qui puisse déclarer ironiquement: «Ah, ah ! voici les poissons du tsar !» C'est lui qui au beau milieu de la confusion générale des pêcheurs ose crier en direction de la citadelle: «Cette nuit,

vous avez encore assasiné? Ah, ah, ah ! vive le tsar ! Vous avez donné des poissons à la Vistule.» Dans cet article d'Ady, les poissons signifient la mort dont, plus tard, grâce aux sacrifices des révolutionnaires, naîtra la vie.

Une année plus tard, la Vistule qui charrie la mort, deviendra le symbole de la continuité irrésistible, de la force de la vie polonaise. En écrivant cet article, l'imagination d'Ady avait bien travaillé: vues par les pêcheurs, les pierres blanches de la citadelle pouvaient effectivement resplendir (bien qu'on ne pût les voir d'aussi loin que celles de la citadelle sur le Mont Gellért, à Budapest, assurant également le succès de l'oppression nationale; le son des cloches de la cathédrale sur le bord de la Vistule porte également très facilement de la Vieille Ville jusqu'au quartier voisin de Zoliborz, avec ses fortifications plutôt souterraines et sa population de pêcheurs.

Un problème à part est de détecter les émotions qui ont suscité, plus de quinze mois plus tard, la poésie *Ének a Visztulán* (Chant sur la Vistule). Pour cela, il nous faut connaître la tournure prise ultérieurement par les événements et non seulement sur le territoire du Royaume de Pologne, mais aussi sur celui de la Pologne prussienne, voire même en Galicie. En faisant le point de la situation, nous fournirons les motivations aussi bien de la poésie en question d'Ady que de ses autres manifestations relatives à la Pologne.

Sur le territoire du Royaume de Pologne, dès avril 1906, nombre d'entreprises industrielles ferment leurs portes, on licencie les ouvriers en masse; le 1er Mai voit des grèves générales, des manifestations. Au début de novembre, le SDKPiL décide de participer aux élections à la Douma; le Parti Socialiste Polonais se scinde en deux: le PPS de gauche et la Fraction dite révolutionnaire de Pilsudski. En octobre et novembre 1906, au moment des grands licenciements de Lodz, mais en avril 1907 aussi, le Parti Démocrate National et l'organisation NZR commettent des attentats contre les dirigeants socialistes, recrutent des commandos et les font entrer en action pour étouffer les mouvements des ouvriers et des paysans. Parallèlement, l'oppression nationale se fait de nouveau sentir: après une année scolaire (1905/1906) d'enseignement en langue polonaise, les écoles primaires reviennent, dès l'automne 1906, à l'enseignement en russe. Le 22 janvier 1907, deuxième anniversaire du «dimanche sanglant» de Pétersbourg,[17] des grèves sont organisées à Varsovie. Ces nouvelles, ainsi que les échos de la seconde Douma qui allait se réunir en février 1907 devaient parvenir à Ady, séjournant, depuis juin 1906, à Paris,[18] grâce aux journaux hongrois qu'il recevait et aussi à la presse française. A la Douma, le groupe Kolo Polskie des députés polonais — surtout démocrates nationaux — consacrait des interventions aux problèmes de la propriété terrienne et de l'enseignemet public. La prise de position du 2 avril de Roman Dmowski quant à la question agraire avait été publiée en francais en annexe spéciale de la revue mensuelle *Bulletin Polonais* paraissant à Paris.[19] Cette même revue rend compte avec un sérieux retard (mais n'oublions pas qu'il s'agit d'un mensuel !) de l'intervention du prêtre catholique J. Gralewski, député de la circonscription de Varsovie, sur l'oppression nationale en cours dans les écoles, où les enfants polonais apprennent que leur patrie est la Russie et qu'ils sont des Russes vivants dans la Province de la Vistule; dans les écoles de l'Église orthodoxe, on dispose de 18 roubles et 61 kopeks par élève, tandis que les enfants de culte catholique, c'est-à-dire polonais, ne bénéficient que de 1 rouble et 19 kopeks par tête; c'est pour cela que, sur les 1 010 000 enfants polonais d'âge scolarisable, 283 000 seulement sont présents dans les bancs; le député avait également parlé des suggestions polonaises à ce sujet (17 mai).[20] Naturellement, tous ces événements avaient été relatés bien plus tôt par les quotidiens français et hongrois.

La Principauté de Poznań est également le théâtre de l'oppression nationale. Là, on poursuit depuis longtemps (1772) la germanisation des écoles primaires et secon-

daires polonaises; depuis 1894, de gros effort ont été faits pour renforcer l'ethnie allemande sur le plan économique, pour reléguer les Polonais à l'arrière-plan. Toute l'Europe avait appris avec indignation la brutale réaction des autorités prussiennes de l'Intérieur et de l'Éducation à la protestation des enfants polonais de Wrzesnia parce qu'ils devaient apprendre en langue allemande même le catéchisme. A partir de 1904, on refusait aux Polonais de Prusse le droit d'acheter des terres, de construire des maisons. Dans ces régions, le 22 janvier 1906, on manifesta contre le système électoral prussien.[21]

Devant l'opinion publique de l'Europe, les Polonais protestaient de manières diverses contre l'oppression.

Edmond Bernus publia un livre intitulé *Polonais et Prussiens — De la résistance du peuple polonais aux exactions de la germanisation prussienne* que les très populaires *Cahiers de la Quinzaine* présentèrent dans leurs numéros de janvier, février et mars 1907.[22] Non seulement le *Bulletin Polonais*, mais aussi la presse française généralement hostile à la Prusse menèrent grand bruit autour de l'ouvrage de Bernus. Nous savons également, par la presse polonaise parisienne de langue française, qu'à l'Hôtel des Sociétés Savantes, un des rédacteurs de l'*Écho de Paris*, M. de Nousanne, tint le 16 avril une conférence très appréciée sur les procédés brutaux des pédagogues prussiens et sur l'attitude héroïque des écoliers polonais de Poznań.[23] Le 30 avril, ce fut au tour de l'un des jeunes rédacteurs du *Bulletin*, E. Wagner, de tenir une conférence sur le livre de Bernus à la Réunion Régionaliste de la Rue de Rennes (Société d'Encouragement). Dans son allocution d'ouverture, le président de la réunion, le député Marin condamna vigoureusement les méthodes prussiennes.[24]

Les écrivains polonais, avec à leur tête Henryk Sienkiewicz, avaient également participé à ces combats. Sur une initiative de l'*Écho de Paris*, il adressa, le 24 novembre 1906, une lettre ouverte au roi de Prusse et empereur d'Allemagne Guillaume II; cette lettre suscita de vifs échos dans la presse française, anglaise, allemande et russe.[25] Cette démarche de Sienkiewicz va prendre les dimensions d'une action couvrant l'Europe entière, car à la fin de 1907 il s'adressera aux écrivains et savants du continent pour connaître leur opinion et prise de position dans l'affaire prusso-polonaise. Les matières de cette enquête furent ensuite publiées sous forme de livre.[26] Côté hongrois, Ivor Kaas, Ottó Varga, Kálmán Thaly, Jenő Rákosi et Kálmán Mikszáth y participèrent, tous condamnant le comportement du gouvernement de la Prusse. Une enquête semblable avait d'ailleurs été précédemment organisée par la revue — hostiles aux démocrates-nationaux — de Cracovie: *Krytyka*. Dans sa réponse du 1er mai 1906 à ce questionnaire, Ármin Vámbéry déclara souhaitable la fondation d'une république polonaise démocratique et indépendante, pouvant servir de solide bastion face à l'empire du tsar. Ce rôle de la Pologne ne saurait être aussumé, selon lui, que par un nouvel État effectivement libre, non défiguré par la dictature de classe.[27]

Notre panorama ne saurait être complet sans la présentation sommaire de la population polonaise dans la Galicie rattachée à la Monarchie Austro-hongroise. Là, l'oppression exercée par le pouvoir usurpateur n'était plus aussi intolérable que dans l'empire de Nicolas II, ou dans celui de Guillaume II. Par contre, les rapports polono-ukrainiens étaient bien plus exacerbés. En Galicie orientale, les différends de classe et de nationalité se faisaient toujours plus profonds entre la paysannerie ukrainienne et les grands propriétaires terriens, les intellectuels, les bourgeois polonais. La revue théorique *Przeglad Wszechpolski* (d'orientation démocrate-nationale), éditée à Lwów, (Lemberg) professe ouvertement une politique nationaliste: arguant de droits soi-disant historiques, elle réclame une Grande-Pologne s'étendant jusqu'au Dniepr et à la Mer Noire. Les autorités viennoises prêtaient main forte aux Polonais dans leurs exactions contre les Ukrainiens. Selon la loi électorale votée au Parlement de Vienne en décembre

1906, il fallait pour élire un député allemand 40 000 voix, 52 000 pour un Polonais, 102 000 pour un Ukrainien. Malgré cela, les autorités autrichiennes et polonaises ne se gênaient pas pour exercer la terreur à l'encontre des populations participant aux élections. A la Diète de Galicie, les Ukrainiens représentant les 43% de la population ne détenaient que 8 à 15% des sièges; leurs revendications portaient sur une représentation d'au moins 26% et sur l'instauration d'une université ukrainienne. L'aile de Pilsudski du PPS forma, en juin 1908, au su des autorités autrichiennes et dans des buts ukrainophobes, l'Alliance de la Lutte Active; mais elle pensait également à la possibilité se précisant d'un vaste conflit armé.[28]

Au printemps 1907, le célèbre écrivain norvégien Björsterne Björnson prit la défense des Ukrainiens opprimés; sur l'invitation de la feuille viennoise *Die Zeit*, Sienkiewicz lui répondit au numéro du 19 mai,[29] puis un procès s'ensuivit avec des étudiants ukrainiens. L'affaire eut un grand retentissement en Europe, de même que l'intervention de Björnson pour prendre la défense des nationalités de Hongrie, ce à quoi Ady réagira, sur les colonnes du *Budapesti Napló*, pour condamner le ton primitif des dénégations de la presse hongroise à l'encontre de Björnson.[30] Le virtuose du piano Paderewski et K. Jarecki répondirent également aux accusations portées par le Norvégien contre les Polonais (numéro du 18 mai du *Censeur Politique et Littéraire*).[31]

Voilà, dans leurs traits caractéristiques, les événements principaux conditionnant la situation du peuple polonais en 1906 et dans la première moitié de 1907. Ajoutons à cela une nouvelle défaite du régime russe; la clôture — le 3 juin 1907 — de la IIe Douma. Tout cela, Ady devait le savoir grâce aux très nombreux organes de presse politiques et littéraires de langue française que, selon le témoignage de György Bölöni, il ne manquait de suivre régulièrement tous les jours.[32]

C'est dans ces journées qu'il composa sa poésie *Chant sur la Vistule* qui, sous la forme moderne d'une *Apothéose* du début du XXe siècle, proclame la foi du poète hongrois dans l'avenir de la nation polonaise n'ayant jamais abdiqué, bien que partagée entre trois États et souffrant — en Prusse et en Russie — d'une cruelle oppression, son aspiration à l'indépendance nationale. L'importance de ce morceau est encore accrue du fait qu'il lui fournit l'occasion, par l'entremise d'Aladár Schöpflin, de collaborer au *Vasárnapi Újság;* d'ailleurs, dans ces années, par suite de ses manifestations sur les pages du *Népszava*, du *Pesti Napló*, puis de la revue *Nyugat*, Ady peut s'adresser à des couches toujours plus larges, de composition sociale variée. Selon László Bóka, on peut démontrer quasi pas à pas que les symboles d'Ady deviennent de plus en plus accessibles à mesure que le camp de ses lecteurs s'élargit. Les symboles bibliques et historiques sont indéniablement en connexité avec ce phénomène.»[33]

Après l'image de la mort (les «poissons du tsar»), née de la lutte de classe et du combat pour l'indépendance nationale en Pologne, sur la trace des nouvelles rendant compte des efforts continus pour l'émancipation nationale et sociale, voilà donc l'expression de la foi indéfectible du poète, dans le chant de la Vistule[34] symbolisant la continuité et l'indomptabilité des aspirations polonaises.

Cette poésie aussi s'enracine à plus d'un titre dans des réalités, comme le souvenir des martyrs du mouvement révolutionnaire au moment du déclin de celui-ci. Cependant à la Douma, la campagne était menée pour les droits élémentaires du peuple polonais: la terre et l'école; l'oppression nationale (et de classe aussi) de Pologne défrayait les chroniques en Europe, la presse française s'y étendait avec complaisance; donc le poète et journaliste qui suivait avec une attention particulière la confrontation du progrès et de la réaction sur le continent, se devait de prendre position. Il ne pouvait qu'y être encouragé par la riche tradition, dans les lettres hongroises, de l'amitié séculaire à l'égard des Polonais, ainsi que par l'attente de l'opinion publique. Le fait qu'Ady s'intéressait

régulièrement aux débats de la Douma est indiscutablement démontré par son article *A fekete kéz* (La main noire)[35] traitant de la situation des Juifs opprimés en Russie. L'opportunité avait dû être fournie par la clôture du parlement russe «de gauche», cette retraite forcée momentanée du régime tsariste devant une assemblée où la gauche et le centre applaudissaient plus d'une fois les interventions polonaises. Une autre opportunité devait être le nouveau public de composition sociale variée, mais formé surtout d'intellectuels, que le *Vasárnapi Újság* apportait au poète, et dont la sympathie à l'égard de celui-ci avait été emportée par ses opinions traditionnellement polonophiles. Je doute que la prise de position de Sándor Nagy soit pertinente à propos de la poésie en question: il ne s'agit pas d'une chanson de cabaret, elle ne reflète nullement «l'influence des formes diverses de la chanson de cabaret à la mode».[36]

Nous avons là une option politique sous une forme artistique, du genre de celles qui revenaient fréquemment chez Ady, réagissant dans des articles ou dans des poésies aux événements de l'actualité politique quotidienne. Les premiers vers semblent renvoyer au poète biblique: «Dieu garde» la Pologne dans sa situation terriblement difficile. Mais, bientôt, il apparaît que ce n'est pas de cela qu'il est question. Les deux derniers vers de la première strophe sont: «La Pologne est le joyeux bateau/ Des esclaves allègres et des nochers brisés»; ils rendent sensible une qualité particulière, fondamentale du caractère polonais: la gaîté, l'humour qui lui permettent de supporter l'oppression avec un sentiment de supériorité. Il avait déjà précédemment usé du terme «esclave». Dans son article pour saluer l'arrivée de Mór Jókai à Nagyvárad et en le comparant à Sienkiewicz, il avait écrit: «. . . la Pologne est une nation esclave. Pourtant, le nom de Sienkiewicz est sur les lèvres de tous dans le monde . . .»[37] Les «nochers brisés» doivent faire allusion aux insurrections écrasées (1794, 1830/1831, 1846, 1863/1864), ainsi, qu'aux mouvements révolutionnaires temporairement refoulés.

Les vers de la strophe suivante — «Sur les bords de la Vistule jadis et maintenant /Des pêcheurs sont assis, plaisantent et chantent, /Et les femmes de Pologne /Mettent sans cesse au monde de nouveaux Polonais» — se rattachent clairement au passé lointain, mais rappellent également ces pêcheurs du début de l'année 1906, qui, naturellement, émettent leurs plaisanteries et chantent en polonais. L'idée de la fécondité des mères polonaises est, de manière exceptionnelle, étayée par les statistiques de l'époque; par exemple, sur la base d'enquêtes étrangères, nous savons que l'indice des naissances en Europe était, en 1904, le plus élevé à Varsovie: 36,9 par mille habitants, alors que le taux de mortalité était de 20,8, ce qui donne une reproduction naturelle de 16,1 âmes par mille.[38]

La troisième strophe parle del'abondance en récoltes de la terre polonaise, de la fécondité des femmes de Pologne: «La Vistule fournit éternellement /Des poissons et la femme polonaise, des enfants» pour mettre en évidence que le pessimisme à l'égard de la destinée de cette nation est injustifié.« Pourquoi donc le mot d'ordre de la mort, /Le «plus jamais» montant de la tombe?» Le dernier vers est, peut-être, un rappel de cette citation indestructible à ce jour et qui revient plus d'une fois chez les ennemis du pays: Finis Poloniae. Si ces paroles montent de la tombe, c'est que celui à qui elles sont attribuées — Kosciuszko — repose depuis longtemps en terre.

L'avant-dernière strophe, c'est-à-dire la quatrième, nous donne le refus du pessimisme et sa motivation: «La vieille galiote est aussi un bateau heureux, / Si des enfant courent sur son pont /Et il n'y a pas d'enfer, il n'y pas / de Mort là où l'on sait chanter et mettre au monde.» La permanence irrésistible de l'existence, les nombreux enfants font le bonheur du vieux bateau, de la nation opprimée, à structures sociales désuètes aussi et, malgré l'asservissement national et social, «il n'y a pas d'enfer, il n'y a pas de Mort», si les pêcheurs, les travailleurs, les mères peuvent chanter en polonais à leurs

enfants et leur parler dans la langue maternelle chérie, chose que ne peut leur interdire ni le régime tsariste, ni Guillaume II qui ont beau s'efforcer d'imposer l'un le russe, l'autre l'allemand à la fleur d'une nation alors déjà de vingt millions: à la jeunesse. L'oppresseur ne peut également abolir le droit des femmes de décider de la volonté de survie d'une nation, c'est-à-dire: mettre au monde des enfants. Ce n'est peut-être pas fortuit que le poète se soit attardé à cet élément; comme nous allons voir, c'est expressément à partir des réalités hongroises qu'il considérait les événements de Pologne. Ce qui est, par contre, le jeu d'un hasard particulier, c'est que l'un de ses écrits précédant *Les poissons du tsar* est celui intitulé *Haldoklunk* (Nous sommes des moribonds). Dans cet article, Ady souligne qu'en 1905 la Hongrie a été abandonnée par 150 000 de ses citoyens partis en émigration et que la mortalité infantile du pays est très élevée. Nous pouvons lire ces lignes vraiment poignantes: «Les gens ne veulent pas naître. Puisqu'il ne peuvent vivre, les gens s'en vont d'ici. Les gens ne se marient pas. Les gens se prémunissent contre leur descendance.»[39] Nul besoin de pousser cette citation attristante plus loin, il est parfaitement compréhensible pourquoi l'exemple des femmes polonaises avait eu un effet galvanisant, optimiste sur Ady et l'avait convaincu de l'avenir du peuple polonais.

Du point de vue de la construction, c'est cette strophe de la poésie qui est la plus concise, la plus magistralement agencée: son premier vers polémique avec le dernier de la première strophe; son deuxième vers se greffe sur le dernier de la deuxième strophe, tandis que les deux derniers opposent leur démenti aux deux derniers de la strophe précédente.

Le début de la strophe ultime revient à l'intonation biblique de la première: «Dieu . . . /Est le salut de toutes les espèces.» Mais, au lieu de répéter la première strophe, elle développe et motive le «règne sur la terre» de Dieu: «Dieu, c'est la Vie — alléluia ! — / Et la Vie ne connaît jamais de fin.» C'est dans cette poésie que, pour la première fois, Ady identifie la notion de Vie à Dieu. Plus tard, il interchangera plus d'une fois les deux termes.[40]

Donc, c'est la Vie, l'existence infinie, la volonté de vivre qu'il considère comme la garantie de la survie, de l'avenir de la nation polonaise. La motivation quelque peu ultérieure de l'idée «Dieu, c'est la Vie» se trouve dans sa poésie *Az Isten harsonája* (La fanfare de Dieu) et corrobore les intentions du *Chant sur la Vistule:*

> Car Dieu, c'est la vérité de la Vie,
> Qui ordonne que tous vivent,
> Qui ordonne que tous se réjouissent,
> Qui ordonne que les assassins de la joie tremblent,
> Qui ordonne que tous vivent.[41]

L'interprétation du morceau est également éclairée par l'avant-dernière strophe de *Isten, a vigasztalan* (Dieu, l'inconsolable) composé dans la même période:

> Lui, c'est l'immense fleuve de Vie,
> Il gronde à gros flots, il rit en cascade,
> Arrache, brise, déverse, fuit sans fin ni trêve;
> Ni digues, ni berges oisives ne le retiennent.[42]

Nous avons donc, de nouveau, le symbole de l'existence invincible. L'image du cours d'eau de la vie ou de la mort est d'ailleur présente, dans la poésie d'Ady, avant son *Chant sur la Vistule*. Dans sa *A Duna vallomása* (La confession du Danube) publiée en mars de la même année, nous lisons:

La contrée du Danube: triste paratonnerre,
Banc d'infamie pour y envoyer
Les semi-hommes, les semi-peuples de rien,
Dont les ailes ont été rognées,
Où les soirs sont funèbres.

«Ainsi il en sera à jamais, c'est la fatalité»,
Murmurèrent les eaux du vieux Danube.
Et, traversant les malheureux petits pays,
Le vieux propre-à-rien s'étira,
M'abandonna en riant aux éclats.[43]

De même, le passage final d'une autre poésie, composée vers le milieu de 1905 et symbolisant la Hongrie — *A Tisza-parton* (Au bord de la Tisza) — prend une résonance pessimiste:

Chadouf, auge de moulin, marteau d'arme,
Désert, charivari, poignes brutales,
Féroces baisers balourds, bourreaux de rêves.
Que viens-je faire au bord de la Tisza?[44]

Les poésies appliquant le symbole du fleuve à la Hongrie sont donc pessimistes, désespérées; la raison en est dans la situation intérieure du pays à l'époque, dans les conditions de vie semblant sans issue du peuple hongrois.

Par contre, Ady voyait d'un tout autre œil la destinée des Polonais. Dans les années 1905-1907, l'oppression sociale, la lutte des classes étaient, chez eux, bien plus intensives qu'en Hongrie, les contacts avec le mouvement ouvrier russe réservaient des expériences de combat plus riches. Un trait positif des actions des travailleurs polonais était qu'elles s'orientaient également vers la libération nationale. Les classes dirigeantes ne pratiquaient l'oppression nationale qu'en Galicie; s'efforçant de conserver la terre, d'imposer les droits de la langue nationale, elles luttaient pour les raisons d'être fondamentales de leur nation; parallèlement, l'indice démographique élevé assurait la survie biologique. De là, l'intonation pleine d'espérance du *Chant sur la Vistule*, cet optimisme étayé par les qualificatifs si caractéristiques chez Ady et si caractéristiques de l'état d'âme du poète. (Les épithètes comme «brisés» [les nochers]» ou «vieille« [la galiote] se rapportent au passé et celles de ce genre sont fréquentes dans *Les poissons du tsar*. Ici, au contraire, même la majorité des verbes suggèrent la foi, même ceux d'apparence neutres sont au service de la vie invincible . . .)

D'un autre côté, Ady avait bien vu que certains représentants des classes dirigeantes polonaises (par exemple: Roman Dmowski, le chef du Parti Démocrate National) étaient enclins à coopérer, du moins temporairement, avec le régime tsariste. Il condamna effectivement la politique antipopulaire de ces classes de Pologne et de Hongrie dans un article rédigé en été 1908: *Hongrois et Polonais*.

Pour le comprendre, nous devons considérer l'ensemble des informations sur la Pologne qu'Ady avait tirées de la presse, les nouvelles d'actualité sur le pays voisin dans les journaux hongrois, précisément au printemps de 1908. Ainsi, nous pouvons lire dans ces dépêches que de gros commerçants et de gros industriels polonais avaient été reçus par le ministre hongrois Darányi.[45] On avait également rendu compte des ovations faites par ces dames de l'aristocratie de Varsovie (marquise Élise Wielopolska, princesse Czetwertynska, princesse Ilinska Kaszowska, comtesse Plater, comtesse Hedvig Czapska

et d'autres) à István Ugron, consul de la Monarchie, à l'occasion de la faveur spéciale du pape Pie X: l'envoi de sa photographie.[46] Lors de l'inauguration de la statue du poète Mihály Vörösmarty à Budapest, une forte délégation polonaise fut également présente: «des députés polonais de la Douma impériale, le maire de Lwöw, les délégués de la ligue de soutien à l'industrie polonaise et de la fédération estudiantine Ogniwo.» L'éclat des solennités fut encore «rehaussé» par la présence de deux membres de la Maison Habsbourg: l'archiduc Joseph et l'archiduchesse Augusta.[47] Rien d'étonnant qu'au moment du reflux temporaire de la vague révolutionnaire polonaise une telle «évolution» des relations entre les deux pays inquiétât Ady.

Ce tableau de la situation ne permet cependant qu'à demi la compréhension de l'article *Hongrois et Polonais*. Un rôle non des moindres revenait à la tournure de la politique intérieure de Hongrie aussi: ranimation du mouvement ouvrier en 1905—1907; mouvements de la paysannerie (nombre d'articles et de poésies d'Ady témoignent, dès avant 1908, du côté auquel il s'était rallié), antagonismes accrus entre les classes dirigeantes autrichiennes et hongroises; agitation se renforçant parmi les nationalités; victoire de la coalition croato-serbe en Croatie, en février 1908; le procès ouvert, le même été, contre cinquante politiciens serbes et croates; le congrès paysan convoqué en juin; la manœuvre dilatoire continuelle pour empêcher l'extension du droit de vote, etc.[48]

Le vigoureux article révélateur d'Ady — *Hongrois et Polonais* — a également son antécédent, son parallèle. Encore en été 1906, en rendant compte d'un article de Paul Adam, le poète avait émis la supposition qu'en cas de victoire des socialistes en France «l'Europe se scindera en deux camps. La majeure partie de la Russie, la France, la Belgique, l'Allemagne du Sud, la Suisse deviendront des pays socialistes. Par contre, Capital, Église, Impérialisme, Féodalisme, Nationalisme s'accrocheront à la Prusse . . . La Hongrie fournira les mercenaires pour abattre les sociétés libres. De même: la Russie du Nord, les Balkans et la Pologne. De la sorte un immense et nouvel empire prendra encore une fois corps à l'Est contre l'Ouest . . . «junkers» prussiens, les «schlachtas» polonais, les seigneurs terriens hongrois, les «boyards» roumains et consorts conduiront les troupeaux humains abrutis contre l'Ouest.»[49] Effectivement, cette vision se réalisa en partie au cours de la Grande Guerre.

C'est cette confrontation fugitive entre les seigneurs hongrois et les «schlachtas» polonais qui se renforce en une analyse du capitalisme féodal de Hongrie et de Pologne dans le dialogue de *Hongrois et Polonais*, composé en été 1908. Ady a donné un sous-titre à cet article: «Dialogue surpris à Paris.» Nous ne considérons pas comme exclu que ce sous-titre soit fondé sur quelques éléments réels.[50] Nous savons que, jusqu'au milieu de 1907, l'émigration polonaise à Paris se réunissait régulièrement au Café de la Régence, puis au Café de l'Univers, non loin de la Comédie Française.[51] Le dialogue représente très certainement une solution plutôt artistique, un cadre qui permet à Ady de procéder à une magnifique et acerbe comparaison, à une véritable identification entre la mentalité des couches spoliatrices hongroises et de celle de leur pendant polonais, faisant plus d'une fois exprimer des traits hongrois, des traditions hongroises[52] par le réactionnaire de Pologne et vice versa.

Déjà la première phrase de l'article est particulièrement révélatrice: «Aujourd'hui, en Europe, le Hongrois et le Polonais sont les Espagnols les plus espagnols.[53] Ici, à Paris, où ils sont extrêmement orgueilleux, j'ai surpris, hier, une conversation.» Après ce préambule, nous avons une déclaration du Polonais: «Eh bien, oui, nous avons fait tenir à Saint-Pétersbourg que nous ne voulions pas la liberté, mais la liberté polonaise. Si le tsar rétablit l'ancienne Pologne, nous serons les plus gentils enfants au monde. Nous aiderons le tsar et nous penderons les cochons de nihilistes comme des jambons dans la cheminée à boucaner.» C'est là la présentation du projet d'autonomie de Roman

Dmowski. Le Polonais est mécontent des travaux de la Douma, il ne veut rien savoir de l'égalité des peuples. «C'est affreux tout ce que le troupeau démocrate bêle à tort et à travers à la Douma. Les mêmes droits à toutes les nationalités? Alors, le Polonais ne vaudrait que ce que le Lithuanien, le Ruthène, le Petit-Russe, le Russe blanc?» Naturellement, le Polonais ne veut pas lâcher la terre qu'il ne travaille pas: «Et puis ce mot d'ordre infâme: des droits et des terres au peuple! Je réponds: plutôt vive le tsar et la Sibérie! Qu'adviendrait-il de la fleur, de l'orgueil de la nation polonaise, le «schlachta»? Le paysan a-t-il besoin de droits et de terres, quand il s'en est très bien passé pendant plus de mille ans? A ce prix, plutôt pas de Pologne indépendante.» La cause de ce refus est qu'on veut maintenir, n'importe comment, mais maintenir le système social établi jusqu'ici et fondé sur la spoliation: «. . . l'indépendance et la liberté ne valent pas un méchant bouton de cuivre, si l'on n'a pas des valets. Que donc l'Ukraine, la Lithuanie, tout ce qui nous appartenait jadis, nous reviennent de nouveau.» Voilà donc le projet démocrate national proclamé, selon l'interprétation d'Ady, par le *Przeglad Wszechpolski*. Le Polonais de Paris tremble à l'idée du moindre changement. «Nous, nous sommes ancrés à une base historique (il s'agit d'une phrase creuse de la politique hongroise qui se maintiendra encore longtemps) et nous ne pouvons pas nous laisser induire en erreur par des slogans à la mode. Crève l'Europe et le monde! l'univers polonais tourne à part (cf.: Jókai!) et la liberté polonaise est différente des autres libertés. Quoi? que le paysan ait autant de droits qu'un prince ou un comte de sang historique? que, de plus, le paysan possède une terre et puisse se renforcer? . . . Si le tsar est couard, nous ne le serons pas: nous sauvegarderons la continuité historique. A quoi sert l'armée tsariste si elle est incapable de défendre la Morale et la Propriété? Il faut pendre haut et court tous les agitateurs, tous les démagogues, même si ce sont des Polonais.» Puis le personnage passe à un tableau de la situation en Galicie et Ady fait encore une fois montre d'une connaissance exacte des faits: «A coup sûr, le Polonais jouit d'un sort meilleur en Autriche. Vienne est tout de même plus loin que Saint-Pétersbourg et on y est aussi plus intelligent. En Galicie, nous sommes en nombre inférieur aux Ruthènes et pourtant: la ferme! Ruthène! Et la ferme! à la démagogie, aux perturbations de l'ordre, au soi-disant modernisme. La caste seigneuriale polonaise de Galicie est fidèle à Vienne et celle-ci lui permet de vivre effectivement en seigneurs. Quant au peuple s'il a faim, il n'a qu'à émigrer en Amérique. S'il n'a pas faim, il n'a qu'à chanter: *La Pologne n'est pas encore perdue* . . . C'est cela la liberté, c'est cela le patriotisme, c'est cela la justice.»

A la suite de ce programme polonais, la parole est à son interlocuteur hongrois du même bord qui ne veut pas demeurer en reste des conceptions de l'autre réactionnaire: «C'est cela la liberté, c'est cela le patriotisme, c'est cela la justice! Oh, mon frère polonais, combien je t'aime, tu es un vrai frère à moi. Toutes tes paroles, toutes tes vérités semblent sortir de mon âme. Ces écervelés de Paris ont voulu nous empoisonner nous aussi. De méchants factieux ont voulu saper les fondations historiques de la Hongrie. Ils ont voulu lâcher sur nos nobles aristocrates le peuple, la sale populace. Mais nous étions sur nos gardes et nous avons vite fait de passer un accord avec ceux de Vienne, qu'ils sont sages, qu'ils sont magnanimes! (L'allusion est non seulement au compromis austro-hongrois de 1867, mais en premier lieu à celui d'octobre 1907, dont j'ai déjà parlé. — I. Cs.) Au diable la Hongrie autonome et libre, si le paysan, le Roumain, le Slovaque et le Juif doivent aussi compter comme des hommes. Un mot d'ordre maudit de ce genre n'a pu être inventé que par des barbouilleurs. Même si la démocratie fait son entrée à Byzance, nous — Hongrois et Polonais — nous tiendrons le coup. Nous allons donner une leçon, un exemple à cette Europe piquée. Aux fers le paysan et le rustre remuant! Ou l'histoire existe, ou elle n'existe pas! L'histoire proclame ce que les

grenouilles à la voix de basse (suit un jeu de mots onomatopéique: les seigneurs sont les seigneurs, et déformant légèrement celui de Mikszáth: les prêtres sont les seigneurs. — I. Cs.) Vivent les grenouilles et les deux peuples les plus épris de liberté: le hongrois et le polonais ! Unissons-nous et tous les diables de l'enfer ne seront pas capables de nous vaincre.»

Nous n'avons nul effort particulier à faire pour constater la totale identité de vues entre le réactionnaire polonais et son collègue hongrois au cours du dialogue qu'Ady a construit avec un parfait esprit de suite. Dans la partie finale de l'article, les deux frères — qui vivent, chacun, d'une subvention gouvernementale — «courent dans un cabaret et, une heure plus tard, Hongrois et Polonais tourbillonnent dans une danse fringante.»[54] (Réminiscence de la poésie de János Arany: — *Az egri lány* [La fille d'Eger.] — I. Cs.) Cette fin rehausse encore plus l'effet artistique de l'écrit: l'ancien mot d'ordre de l'amitié sabre et verre en main[55] a disparu; la place est à la politicaille de café et aux beuveries sans rime ni raison.

La conversation rapportée a-t-elle eu effectivement lieu ? Nous ne le savons pas, mais cela n'a nulle importances c'est ici que le dicton italien est vraiment de mise: *Se non è vero, è ben trovato.* Si le fait même de ce dialogue est inventé, son contenu est authentique. Nous avons là une charge, cruelle de vérité, de l'amitié des réactionnaires hongrois et polonais. L'inquiétude ressentie par Ady au sujet de la tournure de l'amitié hungaro-polonaise n'était pas sans fondements, cela apparaît dans la tournure ultérieure des relations. Dans l'entre-deux-guerres, la direction des associations hungaro-polonaises se composait presque exclusivement d'aristocrates et de gros financiers. Par exemple, le comte Iván Csekonics faisait partie de la direction de la Fédération Nationale Catholique «István Báthory»; le baron Zsigmond Perényi, de celle de la Section Polonaise de la Fédération Nationale Hongroise; le baron Albert Nyáry, de celle de la Société Polono-Hongroise. En 1932, les différentes associations hungaro-polonaises se réunirent en une fédération commune, dont le président fut le comte Kunó Klebelsberg, le vice-président le comte Károly Széchenyi. Il va de soi que, du côté polonais non plus, les aristocrates ne manquaient pas: comtes Hutten-Czapski, Potocki et consorts.[56]

* * *

Les éléments polonais des poésies «kouroutz» d'Endre Ady s'enracinent dans les traditions du passé commun et de la communauté de sort des Hongrois et des Polonais. Nous pouvons détecter, dans les poésies comme dans la vie même d'Ady, les souvenirs des rapports entre les deux peuples, surtout de l'asile que les Kouroutz trouvèrent en Pologne, à la suite de la défaite de la guerre de liberté de François II Rákóczi, ainsi que de l'aide hongroise aux combattants polonais de l'insurrection de novembre.

Dans le *Bujdosó kuruc rigmusa* (Chant d'un Kouroutz proscrit) le Hongrois réfugié en Pologne pleure les temps quand il «pourchassait la horde des Labantz» (sobriquet donné aux Autrichiens par les Kouroutz — n. d. t.). Se remémorant les traditions des chansons kouroutz, il déclare que sa vie a changé de fond en comble: «Maintenant ma vie se passe/ Sereine et sans soucis: /Réjouissances, divertissements, /Vin polonais, femme polonaise./ Le lit de satin des seigneurs polonais /Me brûle pourtant comme un bûcher. /Oh, être encore une fois ce que je fus,/ Qu'il serait bon que j'en souffrisse.»[57]

L'allusion polonaise prend encore plus d'actualité dans la poésie *Az utolsó kuruc* (Le dernier Kouroutz) datant d'environ une année plus tard: «Il n'y a plus de Pologne ? /Il n'y a plus de refuge./ Malheur au Kouroutz qui a survécu.»[58]

Dans sa poésie sur Verbőczi,[59] Ady pleure le destin des Hongrois qui quittent les terres des gros propriétaires — pour la plupart d'origine étrangère — et tentent leur

chance en Amérique: la sirène du bateau transportant les émigrants appelle «le bouvier de Zselénszky» (Comte Róbert Zs., entrepreneur, gros capitaliste. — I. Cs.) et «le garde-champêtre de ses messieurs les Tisza».

Ce sont des réminiscences polonophiles, le souvenir des Polonais réfugiés en Hongrie au début du siècle précédent, qui ont inspiré à Ady le surnom Csinszka (prononcez: Tchinska) qu'il avait donné à sa femme. Selon Béla Révész, l'histoire est la suivante: — Trois jours après les fiançailles à Csucsa, Ady dit à la jeune fille: «Je me sens si bien ici, que je vais m'installer comme un chevalier errant polonais . . .» Bertuka répondit: «J'ai un nom polonais qui vous irait parfaitement, disons Csacsinszky.» (Jeu avec le mot csacsi = âne. — n. d. t.) Ady répondit: «Ça non, je ne vais pas supporter qu'on me raille, gardons-en seulement Csinszky . . .» Ady termina la phrase: «Et alors, vous, vous serez Csinszka . . .»[60] Ady, le «Polonais» ne quitte effectivement pas le manoir de Csucsa.[61] Nous savons également que, peu de temps après cette conversation, en été 1914, ce surnom à la polonaise figurait dans la correspondance de la famille.[62]

Les modèles polonais reviennent encore parfois dans les années de la Grande Guerre. Pour ce qui est de la poésie *A mesebeli János* (Le fabuleux Jean), nous savons qu'elle parle, dans le style des ballades, de la tragédie historique des paysans hongrois. Gyula Földessy y a pertinemment mis au jour les éléments de conte populaire. Il pense avec justesse que ce morceau renvoie au combat de *Jean le Preux* avec le Dragon dans le célèbre poème épique de Sándor Petőfi. Ici, il y est plutôt question de la destinée du paysan hongrois, de ce paysan qui doit toujours tenir le coup — au profit de la ville. Mais «notre idée est que la ville ne symbolise pas uniquement les seigneurs de tout acabit: le magnat, le féodal, le bourgeois.»[63] Pour le paysan hongrois, la ville lointaine c'est aussi Vienne; l'expression «les dauphins et les grands preux» peut se rapporter à Saraïevo et à l'assassinat de l'archiduc François-Ferdinand, la cause directe de l'explosion de la Grande Guerre.

Nous trouvons dans les lettres polonaises aussi, la figure du paysan fabuleux qui se bat pour les intérêts étrangers et périt misérablement dans les combats entre la France et la Prusse. L'exemple classique est Bartek Slowik, le héros d'un beau récit de Sienkiewicz qui a pour titre *Bartek zwycięzca* (Bartek, le vainqueur) et dont, au commencement de la guerre, on avait déjà trois traductions en hongrois.[64] Il ne faut pas oublier qu'Ady connaissait et appréciait hautement cette œuvre de Sienkiewicz. Au début de 1917, la situation de l'Europe prit une tournure révolutionnaire, le désir de paix des masses, leur opposition aux classes dirigeantes devinrent toujours plus sensibles. Dans une telle atmosphère, Ady présentant des livres sur la guerre[65] revient à plusieurs reprise sur le *Bartek zwycięzca* lu quelque six ans auparavant. A propos des notes de guerre d'Ignotus: *Egy év történelem* (Une année d'histoire), Ady passe en revue les ouvrages sur la guerre des représentants de la littérature mondiale et dit notamment: «. . . Le livre de Sienkiewicz, le *Bartek Szlowik* . . . est la satire la plus caustique de l'attitude héroïque».[66]

Une année plus tard, dans son article *Daudet et Kiss* (D. és K.) il développe plus en détail l'importance de ce récit dans la littérature hongroise. Il rappelle, d'abord, avoir lu l'ouvrage de Sienkiewicz six années auparavant dans l'édition du *Budapesti Hírlap*, puis il écrit: «Ce roman de Sienkiewicz est peut-être la meilleure œuvre parmi les récits de guerre passionnés, violents, nationalistes. Maupassant, Daudet et les autres écrivains d'actualité nous offrent parfois des pages plus artistiques, mais jamais de plus vigoureuses, de plus véhémentes . . .» «. . . Bartek Slowik est enrôlé pour qu'il devienne un héros dans la guerre prusso-française. Il a moins à voir à Moltke, à Napoléon, à Bismarck et compagnie que toi ou moi. Mais il sera le plus héros de tous, quitte à mourir ensuite, après la guerre, de mauvaise, de misérable mort, parce qu'il est — tout de

même — polonais. Ce récit de Sienkiewicz, tout fragmentaire et chagrin qu'il est, semble l'un des meilleurs, des plus modernes du genre. Et cette histoire est *plus hongroise* que, cela va de soi, celle de Menyhért Kiss[67], mais aussi *plus hongroise* (C'est moi qui souligne. — I. Cs.) que n'importe quel écrit hongrois sur la guerre présente.»[68]

Cette appréciation d'Ady ne peut renvoyer qu'à une seule chose, à savoir que la participation du paysan hongrois, sous le joug de l'oppression de classe, à la guerre impérialiste étrangère aux intérêts du peuple n'est pas plus l'affaire du symbolique, du «fabuleux Jean» que de Bartek Slowik représentant le paysan polonais souffrant de l'oppression nationale et sociale. De même que, précédemment, il avait nettement condamné la mentalité politique des représentants des classes dirigeantes hongroises et polonaises, ainsi que de leurs valets,[69] Ady en appréciant le *Bartek zwycięzca* du point de vue hongrois offre inconsciemment un parallèle entre le destin des paysans hongrois et polonais. Ce jugement favorable sur l'écrit de Sienkiewicz, son rapprochement des réalités hongroises rendent plausible la corrélation plus haut suggérée, l'affinité, voire l'influence effectives entre l'histoire de Bartek Slowik et du «fabuleux Jean». Il ne s'agit certainement pas d'un emprunt semblable à celui dont Menyhért Kiss est redevable à Alphonse Daudet. Les symboles du *Fabuleux Jean* sont entièrement hongrois et, puisque le morceau a été composé dans la première année de la guerre, sa fin ne saurait encore être aussi tragique que celle de l'ouvrage de Sienkiewicz paru longtemps après la guerre franco-prussienne. Malgré tout, la fin de Bartek Slowik se laisse entrevoir dans quelques-uns de ces vers:

. . . . . paralysé
Tu resteras tapi, si tu peux l'oser,
Sur ton vieux pêché, le Passé.
On a besoin de toi dans la grande arène
Même si, de ta vie,
Le prix sera ta vie.

* * *

L'intérêt qu'Endre Ady portait à la Pologne, à la destinée du peuple polonais était la continuation d'une tradition littéraire hongroise de près de 150 années (Orczy: *A szabadságról — A lengyelekről* [Sur la liberté — Sur les Polonais, 1772]). Cependant sa prise de position dans l'affaire polonaise est diamétralement différente de celle de ses contemporains. Au tournant du XIXe et du XXe siècle, un Sándor Endrődi, un Géza Lampérth, un Miklós Bárd, un Mihály Szabolcska, un Lajos Bartók, un István Fejes et d'autres ont chanté le traditionnel sujet polonais à la manière ancienne aussi bien pour le contenu que pour la forme; dans ces années de l'agonie de l'école littéraire populaire-nationale et conformément à l'atmosphère dominante dans toute la Monarchie, ils mettaient l'accent sur la lutte contre la Russie tsariste, oubliant tout à fait qu'à côté de la libération nationale, le postulat de la libération sociale était depuis longtemps présent, donc les problèmes de la lutte bien justifiée des classes laborieuses.

A l'encontre de ses collègues, Ady considère dans leurs connexités les mouvements révolutionnaires de Russie et de Pologne entre 1905 et 1907. Dans sa série d'articles et ses poésies sur les mouvements révolutionnaires dirigés contre le tsarisme, il s'empare des événements polonais en les examinant, à chaque fois, et sous l'angle de l'oppression nationale, et sous celui de l'oppression sociale. Dans la lutte pour la libération sociale et nationale, dans le combat de l'ancien et du nouveau, Endre Ady s'est, toujours et résolument, placé du côté du nouveau. Cela ne laisse aucun doute dans *Les poissons du tsar*, pas plus que dans le *Chant sur la Vistule* inspiré par les événements révolution-

naires des années 1905—1907. Ce fut exactement la possibilité d'une reconversion de la traditionnelle amitié hungaro-polonaise sous l'égide du capitalisme féodal qui l'a poussé à démasquer la politique réactionnaire professée par les classes dirigeantes des deux pays (en partie dans son article *Jóslások Magyarországról* [Vaticinations sur la Hongrie], mais avant tout et de manière synthétique dans son autre article: *Hongrois et Polonais*). Ses poésies «kouroutz», le surnom de Csinszka à sa jeune épouse prouvent également qu'il réfléchissait à la bonne tradition de l'entraide des patriotes en danger de Hongrie] et de Pologne. Dès les premiers mois de la Grande Guerre, il avait pris conscience de la communauté de sort des classes laborieuses, avant tout des paysans, des deux peuples: sur le modèle de Bartek Slowik — mais en se maintenant dans les réalités éminemment hongroises —, il a créé la figure du «fabuleux Jean», le frère hongrois du héros paysan légendaire du Polonais Sienkiewicz. Nous avons vu que, dépassant la simple prise de position de 1906 et 1907, ses ouvrages, ses manifestations relatifs à la Pologne étaient arrivés, en 1908, à la critique des politiciens de premier plan des deux pays et, dans les années de la Grande Guerre, à la démonstration des parallèles de leur destinée nationale.

Dans la lignée des grands écrivains et poètes hongrois, Endre Ady est le dernier qui ait exprimé, à plusieurs reprises, ses opinions au sujet de l'affaire polonaise. Il restait, en cela aussi, fidèle à la tradition; mais, de manière digne d'un grand poète révolutionnaire, il l'avait repensée tant pour ce qui est du contenu (prise de position conséquente pour le nouveau, rejet de l'ancien) que de la forme.

Ady a développé systématiquement une image poétique, celle de la Vistule symbolisant aussi bien la Pologne que son peuple. Cette métaphore de la Vistule est d'autant plus importante que le fleuve traverse d'un bout à l'autre des territories de pure ethnie polonaise, ce qui en fait un symbole particulièrement approprié et frappant du sort de tout le pays, surtout qu'à l'époque d'Ady le fleuve prenait sa source dans la Pologne autrichienne, traversait toute la Pologne russe et finissait par se jeter dans la Baltique en passant par la Pologne prussienne. Ce fleuve était donc le lien naturel entre les trois parties de la Pologne démembrée. Le poète hongrois Benedek Virág s'était déjà longtemps auparavant aperçu de ce rôle d'attache du fleuve. Par l'entremise d'un de ses anciens élèves, le lieutenant József Csehy cantonné en Galicie, il adressa aux connaissances polonaises de celui-ci des vers les encourageant et leur enjoignant de tenir bon. Le sous-titre de la poésie *Theophila éneke* (Le chant de Th.) de Benedek Virág est *Au bord de la Vistule* (A Visztula partján).[70]

Parmi les échos hongrois de l'insurrection de novembre, le symbole de la Vistule peut être relevé chez József Eötvös. Dans une poésie datée de 1838 et intitulé *A befagyott Visztulához* (A la Vistule prise par les glaces), il invite le fleuve à se débarrasser, le printemps venu, de son carcan de glaces et la Pologne momentanément paralysée, à briser ses fers, car si elle le fait, plus jamais on n'osera fouler aux pieds sa liberté. Déjà à l'époque des Réformes, au début du XIXe siècle, on connaissait en Hongrie le texte de l'hymne polonais où il est question de la Vistule qu'il faut traverser pour sauver la patrie. Nous retrouvons plusieurs fois le fleuve dans la poésie de la révolution et de la guerre de liberté hongroises de 1848-1849. Ainsi, la deuxième partie de la poésie de József Székely, *Kárpáti kürt* (Le cor des Karpates, 23 III 1848) est la métaphore de la Vistule, le fleuve entourant comme un ruban ensanglanté le pays qui attend sa libération. L'image revient encore avant Ady, mais c'est ce dernier qui l'élèvera à un rang véritablement littéraire.

Si bien que grâce à cette seule poésie d'Endre Ady, la Vistule s'ajoute aux symboles sur le destin polonais implantés dans les lettres hongroises et surtout dans la poésie — symboles qui ont d'ailleurs servis à d'autres thèmes aussi; nous avons parmi eux

des noms historiques et des dictons (Kosciuszko, Bem, Chopin, Báthory, Sobieski; l'exilé, la statue vivante, l'aigle blanc; la Pologne n'est pas encore perdue, le Polonais s'afflige, Dieu protège la Pologne), des dénominations géographiques (Ostroleka, Varsovie, les Karpates, la Tatra); la Vistule est digne de figurer dans leur rang comme un symbole liant de quelque sorte le pays et le peuple scindés en trois parties, leur recommandant l'union qui fait la force.[71]

István Csapláros

NOTES

[1] Kancewicz, J.: *Rewolucja 1905—07 R. Historia Polski 1864—1945;* Warszawa, PZWS, 1953; pp. 165—169.

[2] *Ady és az 1905-ös forradalom* (A. et la révolution de 1905); in: *Irodalmi Újság,* 20 novembre 1952.

[3] *Ady és az orosz forradalmi mozgalmak* (A. et les mouvements révolutionnaires russes); in: *Századok,* nº 4—6/1956; p. 663.

[4] In: *Népszava,* 26 janvier 1905.

[5] Grünberg, K.—Kozlowski, Cz.: *Historia polskiego ruchu robotniczego 1864—1918;* Warszawa, Ksiazka i Wiedza, 1962; p. 191.

[6] In: *Népszava,* 16 février 1905.

[7] Idem, 27 juin 1905. — J'emprunte les données du *Népszava* de la lettre (K—15. A/o/o/42/2—1957) du 27 mars 1957 de l'Institut de l'Histoire du Parti près le Comité Central du Parti Ouvrier Socialiste Hongrois.

[8] In: *Kakas Márton,* 9 juillet 1905; nº 28; p. 8.

[9] Grünberg—Kozlowski: op. cit.; pp. 233—234.

[10] *Carat i klasy posiadajace w walce z rewolucja 1905—1907 w Królewst — wie Polskim.* Zebral i opracowal St. Kabalinski.

[11] Próchnik, A.: *Studia z dziejów polskiego ruchu robotniczego;* Warszawa, Ksiazka i Wiedza, 1958; pp. 363—365.

[12] In: *Dziennik Powszechny,* 18 janvier 1906.

[13] In: *Naprzód,* 20 janvier 1906.

[14] In: *Gazeta Lwowska,* 13 février 1906.

[15] D'après l'article cité de G. Vincze: 663. p.

[16] In: *Budapesti Napló,* 14 février 1906.

[17] Cet anniversaire a été célébré par les ouvriers polonais de Budapest aussi. Les groupes à Budapest du Parti Social-démocrate du Royaume de Pologne et de Lithuanie rappelèrent, par un trac imprimé, aux travailleurs polonais de la capitale hongroise la portée de la lutte sanglante se poursuivant depuis deux années et invitèrent à cette occasion les membres de la fédération ouvrière polonaise Sila à une conférence sur la révolution russe (les 22 et 27 janvier). Collection des Tracs, Archives de l'Institut du Mouvement Ouvrier Hongrois; VII. 212/1907. I. In: *A Magyar Munkásmozgalom Történetének Válogatott Dokumentumai* (Documents choisis de l'Histoire du Mouvement ouvrier hongrois); t. III, 1900—1907; Budapest, Szikra; pp. 494—495.

[18] P. e.: *A fekete kéz* (La main noire); in: Budapesti Napló, 23 juin 1906.

[19] Dmowski, R.: *Discours de R. D. à la Douma sur la question agraire,* prononcé le 2 avril 1907. Nº 226, Paris, imp. A. Reiff. 8º; 47 p.

[20] In: *Bulletin Polonais,* 15 juin 1907; pp. 165—180.

[21] Grünberg: Kozlowski: op. cit.; pp. 364—372.

[22] Lorentowicz-Chmurski: *La Pologne en France;* Paris, 1938; t. II, p. 200.

[23] In: *Bulletin Polonais,* 15 mai 1907; p. 149.

[24] Idem.

[25] Krzyzanowski, J.: *Kalendar zycia i twórczosci S. Sienkiewicza;* Varsovie, 1954; p. 375.

[26] In: *Prusse et Pologne. Enquète internationale organisée par H. Sienkiewicz;* Paris, 1909; p. 282.

[27] *Miedzynarodowa ankieta w sprawie polskiej;* in: Krytyka, 1906; pp. 484—486.

[28] Grünberg—Kozlowski: op. cit.; pp. 457—493.

[29] Krzyzanowski, J.: op. cit.; p. 379.

[30] *Björnson — Don Quijote;* in: *Budapesti Napló,* 17 novembre 1907. — A faire remarquer que le professeur d'université István Apáthy (Kolozsvár) reconnaît, dans sa

réponse à l'enquête de Sienkiewicz sur la Prusse, la politique d'oppression de celle-ci, mais en même temps proteste contre la campagne de presse de Björnson à propos de la soi-disant oppression des Hongrois parlant des langues slaves (?). Cf.: Csapláros S.: *Sienkiewicz na Węgrzech;* in: Prace Polonistyczna, 1960; p. 109.

[31] In: *Bulletin Polonais*, 17 juillet 1907.

[32] *Az Igazi Ady* (Le véritable A.), Budapest, 1955; p. 94. En guise d'exemple je puis renvoyer à son article sur le Courrier Européen; in: Budapesti Napló, nº 14/1907. La majorité des journaux français mentionnés par Bölöni ne figurent pas aux catalogues des biblithèques de Varovie, ou bien ce sont précisément les années correspondantes qui manquent.

[33] Bóka, L.: *Ady szimbolizmusa* (Le symbolisme d'A.); *Tegnaptól máig* (D'hier à aujourd'hui); Budapest, 1958; p. 411.

[34] *Ének a Visztulán* (Chant sur la Vistule); in: *Vasárnapi Újság*, 9 juin 1907 et au t. I. du recueil Holnap, 1908.

[35] In: *Budapesti Napló*, 23 juin 1906.

[36] Nagy, S.: *Ady Endre költészete* (La poésie d'E. A.), Budapest, 1927; p. 113.

[37] In: *Nagyváradi Napló*, 14 octobre 1902; Ady, E.: *Vallomások és tanulmányok* (Confessions et études); Budapest, 1944; p. 146.

[38] *Kalendarz informacyjno-encyklopedyczny na rok zwyczajny 1906;* Warszawa, Naklad Two. Dorsznej pomocy lekarskiej; p. 198.

[39] In: *Budapesti Napló*, 10 février 1906.

[40] Földessy, Gy.: *Ady minden titkai* (Tous les secrets d'A.); Budapest, 1962; pp. 81, 88.

[41] *Az Isten harsonája* (La fanfare de Dieu); in: *Népszava*, 6 décembre 1908.

[42] *Isten, a vigasztalan* (Dieu, l'inconsolable); in: *Nyugat*, 16 juillet 1908.

[43] *A Duna vallomása* (La confession du Danube); in *Budapesti Napló*, 31 mars 1907.

[44] *A Tisza-parton* (Au bord de la Tisza); in: *Budapesti Napló*, 11 juin 1905.

[45] In: *Magyarország*, 5 avril 1908. Ady avait peu avant écrit déjà un article sur le ministre Darányi: *Darányi és a történelmi fák* (D. et les arbres historiques); in: *Budapesti Napló*, 10 janvier 1908.

[46] In: Magyarország, 6 mai 1908.

[47] Idem, mai 26 1908.

[48] *Magyarország története* (Histoire de la Hongrie); Budapest, Gondolat, 1964; pp. 212—224.

[49] *Jóslások Magyarországról* (Vaticinations sur la Hongrie); in: *Budapesti Napló*, 19 juillet 1906.

[50] *Magyar figurák Párizsban* (Figures hongroises à Paris); in: *Budapesti Napló*, nº 191, 198 et 212/1906.

Magyar világ Párizsban (Un monde hongrois à Paris); idem, nº 80/1907.

[51] *Levél az arisztokráciáról* (Lettre sur l'aristocratie); in: *Budapesti Napló*, 11 septembre 1906.

Sírnak a Zápolyák (Les Zápolya pleurent); idem, 13 juillet 1907.

Mágnások és oláhcigányok (Magnats et Tziganes roumains); idem, 20 août 1907;

Vadászat Pusztaszer körül (Chasse autour de P.), idem, 7 décembre 1907.

Darányi és a történelmi fák (D. et les arbres historiques); idem, 10 janvier 1908.

Mágnások és püspökök uradalma (Latifundium de magnats et d'évêques); idem, 26 mars 1908.

A «magyar gróf» (Le comte hongrois); idem, nº 156/1908.

[52] In: *Bulletin Polonais*, 15 mai 1907.

[53] Cf.: l'article espagnol d'Ady in: Budapesti Napló, nº 158/1905.

[54] In: *Budapesti Napló*, 30 août 1908.

[55] *Polak, Węgier dwa bratanki I de szabli i do szklanki;* à propos de ce dicton polonais cf.: l'étude de l'auteur in: *Slavica* (Debrecen), 1964; pp. 81—106.

[56] *Dzialalnosc federacji stowaryszen polsko-wegierkich* H. n. 1932—1937.

[57] *Bujdosó kuruc rigmusa* (Chant d'un Kouroutz proscrit); in: *Nyugat*, 1er septembre 1909.

[58] *Az utolsó kuruc* (Le dernier Kouroutz); in *Nyugat*, 1er octobre 1910.

[59] *Ülj törvényt, Verbőczi* (Fais la loi, V.); in: *Világ*, 24 août 1913. A faire remarquer que le père de Zs. (László Zs.) avait fui en Hongrie après l'insurrection polonaise de novembre et, en conséquence de sa participation à la guerre de liberté, purgea une peine jusqu'en 1857 dans différentes prisons autrichiennes.

[60] Révész, B.: *Ady-trilógia* (Trilogie sur A.); Budapest, 1935; p. 150.

[61] Idem; p. 153.

[62] Ady, Mme L.: *Az ismeretlen Ady* (L'A. inconnu); Budapest, s. d. (1942?); pp. 310—312.

[63] Földessy, Gy.: op. cit.; p. 242.

[64] 1. *A győztes Bartók* (Bartók, le vainqueur), traduction de Csopay, L.; in: *Vasárnapi Újság;* 1884.

2. *A pognebini hős* (Le héros de Pognebin); Budapest—Szabadka, 1904.

3. *A hős* (Le héros), traduction de Bányai, K.; Budapest, 1911; Entreprise du Budapesti Hírlap.

Sur la base de *A lengyel irodalom magyar bibliográfiája* (La bibliographie hongroise de la littérature polonaise) par Kozocsa, S.; en manuscrit.

[65] Ady rendit compte du récit de J. J. Tersánszky: *Viszontlátásra, drága* (Au revoir, chérie) paru aux numéros du 1er août, du 16 août et du 1er septembre 1916 de Nyugat. A propos des vicissitudes et de la déchéance de Nela Nelinszki dans la tourmente des hostilités, il constate et nous ne pouvons qu'être d'accord: «Certes, ce roman ne veut . . . symboliser ni la guerre, ni la destinée du peuple polonais.»; in: Nyugat, 1er décembre 1916.

[66] In: *Nyugat*, 1er février 1917. — Cf.: Ady: *Vallomások és tanulmányok* (Confessions et études); Budapest, 1944; pp. 218—219.

[67] Menyhért Kiss avait «emprunté» l'idée de sa nouvelle *A tanító* (Le maître d'école) à Alphonse Daudet.

[68] In: *Nyugat*, 16 février 1918. — Cf.: comme sous 66; p. 225.

[69] *Magyar és lengyel* (Hongrois et Polonais); in: *Budapesti Napló*, 30 août 1908.

[70] Cf.: *Poémák* (Poèmes), par Benedek Virág, 1811; p. 72. — Cf.: Csapláros S., *Sprawy polskie w literaturze węgierskiej epoki Oswiecenia;* Varsovie, 1961; pp. 102—104.

[71] L'image de la Vistule revient plus d'une fois dans la littérature hongroise d'après la seconde guerre mondiale. Dans sa poésie *Közös úton* (Sur la voie commune), Gyula Tóth y voit le symbole de la force gigantesque du peuple libéré (cf. le recueil *A béke katonája* — Le soldat de la paix; Budapest, 1950; pp. 103—105); quant à Éva Sebők, elle salue dans le fleuve le témoin de la lutte contre l'occupant allemand (cf.: sa poésie *A Visztula partján* — Au bord de la Vistule; dans le recueil *Felköszöntő* — Compliment; Budapest, 1951; pp. 86—88).

Bibliografia Italiana di Ady

(dal 1920 al 1963)

Consapevole del fatto che nessun lavoro bibliografico può essere completo, ho ritenuto tuttavia utile raccogliere il presente materiale bibliografico sulla fortuna di Endre Ady in Italia giacchè potrà comunque servire come base per ulteriori ricerche.

Non figurano gli eventuali articoli, saggi, traduzioni degli ultimissimi anni — dal 1964 ad oggi —, ad eccezione del volume di Paolo Santarcangeli pubblicato da Lerici nel 1964 e della traduzione di due liriche, apparse nel 1965 sulla rivista «Il Ponte», di cui ero a conoscenza.

Ho adottato il criterio cronologico che meglio rispecchia la storia della fortuna del poeta e mette più in evidenza il progressivo intensificarsi dell'interesse da parte di studiosi e traduttori italiani per la poesia di Endre Ady — del resto, in Italia, ancora troppo poco conosciuto e capito.

1920

Mely, Ladislao—Marpicati, Arturo: *Tre liriche del poeta ungherese Andrea Ady* in *Poesia*, fasc. N. 7—8—9, ott.-dic. 1920. Milano, Mondadori, p. 47.

1921

Widmar, Antonio: *Poesie ungheresi di Andre* (sic) *Ady* (4 poesie) in *Poesia ed arte* (Ferrara), A° III, N. 7. luglio 1921, pp. 152/53.

1922

Róna, Irén: *Lettere dall'Ungheria* in *La Ronda* (Roma), A° IV, N. 6, giugno 1922, pp 414/418.

1923

Widmar, Antonio: (traduz. di 5 liriche), ne *Il Concilio* (Roma), A° I, N. 5, maggio 1923, pp. 424/427.

Widmar, Antonio: *Liriche di Endre Ady* (5 liriche in *Delta* (Fiume), A° I, N. 12, giugno 1923, pp. 122/123.

Widmar, Antonio: (traduz. di 4 liriche e ristampa di 3 liriche) ne *Il Concilio* (Roma), A° I, N. 12, dic. 1923, pp. 931/32.

1925

Giusti, Wolfango: *Endre Ady* ne *I Nostri Quaderni* (Lanciano), A° II, Fasc. XI/XII, nov.-dic. 1925, pp. 363/64.

Giusti, Wolfango: traduz. del racconto *Il fantasma di Rachele* ne *I Nostri Quaderni* (Lanciano), A° II, Fasc. XI—XII, nov.-dic. 1925, pp. 367/70.

Widmar, Antonio: *Endre Ady* ne *I Nostri Quaderni* (Lanciano), A° II, Fasc. XI—XII, nov.-dic. 1925, pp. 364/66.

Roncevich, Alberto: *Endre Ady* ne *I Nostri Quaderni* (Lanciano), A° II, Fasc. XI—XII, nov.-dic. 1925, pp. 359/363.

1926

SICILIANO, ITALO: *La letteratura ungherese* estratto da *Europa nel XIX sec. vol. II: La letteratura.* Padova, Casa Editr. Dott. A. Milani, 1926, p. 37 (comprende anche la traduz. di 1 lirica).

1928

SIROLA, GINO: *Accordi magiari* (antologia), Trieste, Parnaso, 1928.

SCHÖPFLIN ALADAR: prefazione al vol. *Accordi magiari* di Gino Sirola. Trieste, Parnaso, 1928, pp. 5/8.

1929

CSÁSZÁR, ELEMÉR: *Storia della letteratura ungherese* in *L'Ungheria*, Istituto per l'Europa orientale, Roma, 1929, pp. 316/17.

RÖKK-RICHTER, STEFANO: *La letteratura ungherese*, Roma, Ediz. Paolo Cremonese, 1929, pp. 137/48.

1931

BALLA, IGNAZIO: *Parnaso magiaro* in *Arcilibro* Milano, Alleanza Nazionale del libro, 1931, p. 236.

BALLA, IGNAZIO—BORGOMANERI, ALDO: traduz. 1 novella in *Novellieri ungheresi*, Milano, Alpes, 1931, pp. 11/17.

BRELICH DALL'ASTA, MARIO: prefaz. al suo vol. di traduzione *Ady Endre — Poesie*, Milano, L'Eroica, 1931, pp. 9/20.

BRELICH DALL'ASTA, MARIO: *Ady Endre — Poesie*, Milano, L'Eroica, 1931.

1932

SIROLA, GINO: *Amore e dolore di terra magiara* (antologia), con pref. di M. Babits. Firenze, La Nuova Italia, 1932.

VÁRADY, EMERICO: *L'Ungheria nella letteratura italiana*. Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1932, pp. 46/48.

1936

HANKISS, GIOVANNI: *Storia della letteratura ungherese*, Torino, Paravia, 1936.
trad. di 2 liriche nella *Storia della letteratura ungheresse* di G. Hankiss. Torino, 1936, pp. 298/99.

1937

BABITS, MICHELE: da *Vita e Letteratura* nel vol. *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura* (a cura di O. Márffy), Torino, Paravia, 1937, p. 286.

BALLA, IGNAZIO: in *L'Ungheria e gli ungheresi*, Milano, Treves, 1937, p. 256.

BRELICH, DALL'ASTA, MARIO: ristamp. 2 liriche nel vol. *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura* (a cura di O. Márffy), Torino, Paravia, 1937, p. 282 e 286.

BUZZI, PAOLO—GARDINI, EDOARDA: traduz. 1 lirica nel vol. *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura* (a cura di O. Márffy), Torino, Paravia, 1937, p. 283.

MÁRFFY, OSCAR: (a cura di) *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura*, Torino, Paravia, 1937.

PANNONIO, LADISLAO: traduz. 1 lirica nel vol. *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura* (a cura di O. Márffy), Torino, Paravia, 1937, p. 284.

Sirola, Gino: traduz. 1 lirica e ristampa 1 lirica, nel vol. *Palpiti del cuore magiaro nella sua letteratura* (a cura di O. Márffy), Torino, Paravia, 1937, pp. 284/85.

1938

Fogarasi, Miklós: *Il dolore di Endre Ady* ne il *Meridiano di Roma*, 1938.

Prampolini, Giacomo: *La letteratura ungherese* in *Storia universale della letteratura*, vol. III, parte III, Torino, UTET, 1938.

1939

Brelich dall'Asta, Mario: ristamp. 5 liriche in *Corvina*, Budapest, 1939, p. 399, 411 415 e 417.

Földessy, Giulio: *Andrea Ady* in *Corvina*, Budapest, 1939, pp. 398/410.

Hankiss, Giovanni: *Uno sguardo alla letteratura ungherese* in *Ungheria d'oggi*, Roma, edizioni Roma, 1939.

Nicosia, Francesco—Tóth, Ladislao: traduz. 10 liriche in *Corvina* Budapest, 1939, pp. 411/414 e p. 416.

Spiritini, Massimo: traduz: 4 liriche nel suo vol. *Poeti del mondo* (antologia), Milano, Garzanti, 1939, pp. 395/97.

Szekfü, Giulio: Destini dell'età decadente *Stefano Tisza e Andrea Ady* (da *Tre generazioni*) in *Corvina*, Budapest, 1939, pp. 202/15.

1940

Nicosia, Francesco—Tóth, Ladislao: ristamp. 3 liriche nel *Meridiano di Roma* (Roma), 14 genn. 1940, p. 9.

1941

Linari, Lina: traduz. 4 liriche in *Termini* numero spec. italo-ungherese. A° VI, N. 53—61, genn.-sett. 1941, pp. 1285/87.

Lusetti, Ginetta—Tóth, Ágnes: Ristamp. 2 liriche in *Voci del nostro tempo* (a cura di Piccolo, Francesco), Milano, Garzanti, 1941, pp. 560/61.

Sirola, Gino: traduz. 1 lirica e ristamp. 3 liriche in *Termini* numero spec. italo-ungherese, A° VI, 53—61, genn.-sett. pp. 1283/84.

Ternay, Kálmán: *Il mondo di Endre Ady* in *Termini*, numero spec. italo-ungh. A° VI, N. 53—61, genn.-sett. pp. 1285/89.

Tóth, Ladislao: *La lirica moderna ungherese* in *Termini*, numero spec. italo-ungherese, A° VI, N. 53—61; genn.-sett. 1941, pp. 1269/71.

1942

Bóka, Ladislao: *La lirica moderna ungherese* in *Corvina* (Budapest), 1942, pp. 253/63 e pp. 316/27.

Linari, Lina: traduz. 1 lirica in *Termini* N. 68—70 (apr.-giugno), 1942, p. 1395

Reho, Luigi: *Tre liriche di Andrea Ady* in *Rassegna Danubiana*, A° I, N. 12, dic. 1942, p. 419.

1943

Bóka Ladislao: *Una festa letteraria: il giubileo dello «Holnap»* in *Corvina* (Budapest), 1943, pp. 610/16.

HANKISS, GIOVANNI: *Il genio ungherese*, Budapest, edizione di Budapest, 1943, p. 153.
LUSETTI, GINETTA—TÓTH, ÁGNES: *Liriche di Endre Ady*, Firenze, Marzocco, 1943.
MAGNINO, LEO: prefaz. al vol. *Liriche di Endre Ady* di Lusetti G. e Toth A., Firenze, Marzocco, 1943, pp. 3/5.
PÁLINKÁS, LÁSZLÓ: *Bibliografia italiana della lingua e letteratura ungherese*, Roma, Istituto di Cultura Ungherese, 1943.
REHO, LUIGI: *Quattro liriche di Andrea Ady* in *Rassegna Danubiana*, A° II, N. V., maggio 1943, p. 177.
TERNAY, KÁLMÁN: *Amore e dolore della poesia ungherese* in *Rassegna Danubiana* A° II, N. 2/3, 1943, pp. 62/63 e pp. 97/98.
TÓTH, LADISLAO: *L'Italia nella moderna lirica magiara* ne *Le Lingue Estere*, N. 3, 1943 p. 81.

1944

BALLA, IGNAZIO—BORGOMANERI, ALDO: ristamp. 1 novella in *Venti novelle ungheresi* (a cura di Vitagliano), Milano, 1944.

1945

VILLETTI, ANTONIO: (a cura di) traduz. 1 novella in *Novelle ungheresi*, Roma, ediz. Sandrom, 1945, pp. 18/23.

1947

BRELICH DALL'ASTA, MARIO: ristamp. 7 liriche nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 4, 16, 35, 36, 44, 52 e 54.
BRELICH DALL'ASTA, MARIO: ristamp. 3 poesie nel vol. *Scrittori stranieri* (a cura di P. La Cute), Milano, Trevisini, pp. 255/57.
BUZZI, PAOLO—GARDINI, EDOARDA: ristamp. 1 lirica nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 46.
LA CUTE, PIETRO: (a cura di) *Scrittori stranieri*, Milano, Trevisini, 1947.
LINARI, LINA: ristamp. 2 liriche nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 12 e p. 40.
LUSETTI, GINETTA—TÓTH, ÁGNES: ristamp. 7 liriche nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 6, 14, 20, 42, 48, 56, e 58.
NICOSIA, FRANCESCO—TÓTH, LADISLAO: ristamp. 3 liriche nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 22, 24 e 26.
PÁLINKÁS, LÁSZLÓ: (a cura di) *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte*. Budapest, Biblioteca, 1947.
PANNONIO, LADISLAO: ristamp. 1 lirica nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 10.
REHO, LUIGI: ristamp. 1 lirica nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, p. 8.
SIROLA, GINO: ristamp. 6 liriche nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 18, 28, 30, 32, 60, e 62.
SPIRITINI, MASSIMO: ristamp. 1 lirica nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 38.

TERNAY, KÁLMÁN: ristamp. 1 lirica nel vol. *Ady Endre: válogatott versek. Endre Ady: poesie scelte* (a cura di L. Pálinkás), Budapest, Biblioteca, 1947, p. 50.

1948

SANTARCANGELI, PAOLO: *Poesia ungherese moderna* (7 lir.) in E. Falqui *Poesia*, quaderno IX, Milano, Mondadori, 1948, p. 225/30.

SANTARCANGELI, PAOLO: *Poesia ungherese moderna* in E. Falqui *Poesia*, quaderno IX, Milano, Mondadori, 1948 pp. 218/20.

1949

BRELICH DALL'ASTA, MARIO: ristamp. 2 liriche nel vol. *Orfeo*, antologia della lirica mondiale (a cura di V. Errante e E. Mariano), Firenze, Sansoni, 1941, pp. 1217/18.

ERRANTE, VINCENZO—MARIANO, EMILIO: (a cura di) *Orfeo*. Il tesoro della lirica universale interpretato in versi italiani. Firenze, Sansoni, 1949 (V. ediz 1961).

LINARI, LINA: ristamp. 1 lirica in *Orfeo* (a cura di V. Errante e E. Mariano), Firenze, Sansoni, 1949, p. 1217.

NICOSIA, FRANCESCO—TÓTH, LADISLAO: ristamp. 3 liriche in *Orfeo* (a cura di V. Errante e E. Mariano), Firenze, Sansoni, 1949, pp. 1218/20.

VÁRADY, EMERICO: *Il carattere civico della letteratura ungherese*, estratto da «Rendiconto delle Sessioni dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna», Bologna, 1949.

1950

TEMPESTI, FOLCO: *Lirici ungheresi* (antologia) (traduz. di 31 liriche), Firenze, Vallecchi, 1950, pp. 155/96.

TEMPESTI, FOLCO: *Endre Ady* (introduz. alla traduz. delle liriche nel suo vol. *Lirici ungheresi*), Firenze, Vallecchi, 1950, pp. 147/54.

TERNAY, KÁLMÁN: *Ady a Roma*, estratto da *Convivium* N. 5—6, Società Editrice Internazionale, 1950, pp. 737/40.

1951

PÁLINKÁS, LÁSZLÓ: (recensione) *Lirici ungheresi di F. Tempesti*, estratto da «Rivista di letterature moderne», Firenze, Valmartina, 1951, pp. 385/88.

SPIRITINI, MASSIMO: traduz. 2 liriche nel suo vol. *Panorama della poesia mondiale*, Milano, Fratelli Bocca, 1951, pp. 277/78.

VÁRADY, EMERICO: (recensione) *Di un'antologia magiara*, estratto da *Convivium* N. 3. Società Editrice Internazionale, 1951.

1952

TÓTH, LADISLAO: *Orientamento della letteratura ungherese nel '900* negli *Atti dei Convegni internazionali di studi sardi*, Cagliari, 1952, pp. 7/14.

1953

ALBINI, UMBERTO: *Sopravvivenza di Ady*, estratto da *Belfagor* A° VIII, Firenze, Casa editr. G. D'Anna, 1953.

1954

SANTARCANGELI, PAOLO: *Liriche di Andrea Ady* (traduz. 6 liriche) in *Corvina* A° III, Firenze, Valmartina, 1954, pp. 21/24.

1957

BETOCCHI, CARLO: *Europa ed Ungheria nella poesia di Endre Ady* ne *Il Popolo* (Roma), 30 giugno, 1957, p. 4.

CAPACCHI, GUGLIELMO: *La poesia di Andrea Ady in una nuova traduzione* ne *La destra* (Parma), A° I, N. 4, aprile 1957.

JÓNÁS, GIORGIO: *Ady*. Genova, Casa editr. Liguria, 1957.

TEMPESTI, FOLCO: *Le più belle pagine della letteratura ungherese* (antologia) (traduz. 11 liriche e ristamp. 6 liriche). Milano, Nuova Accademia Editrice, 1957, pp. 135/49.

TERNAY, KÁLMÁN: *Il mondo di Endre Ady* (introduz. al vol. *Ady* di G. Jónás; ripreso dal numero spec. italo-ungherese di *Termini* del 1941). Genova, Casa Editr. Liguria, 1957.

1958

DE MICHELI, MARIO: traduz. 2 liriche nel vol. «*Poesia straniera del Novecento*» (a cura di A. Bertolucci), Milano, Garzanti, 1958, pp. 764/67.

1959

DALLOS, MARINKA—TOTI, GIANNI: *Poeti ungheresi: Sándor Petőfi—Endre Ady—Attila József* (traduz. 23 liriche). Milano, Avanti, 1959, pp. 81/120.

DALLOS, MARINKA—TOTI, GIANNI: Prefaz. al loro vol. «*Poeti ungheresi: Sándor Petőfi—Endre Ady—Attila József*. Milano, Avanti, 1959, pp. 14/19.

1960

DE MICHELI, MARIO—ROSSI, EVA: *Poesia ungherese del '900* (14 lir.). Milano, edit. Schwartz, 1960, pp. 45/61.

DE MICHELI, MARIO—ROSSI, EVA: *Note bio-bibliografiche* (nel loro vol. *Poesia ungherese del '900*). Milano, Schwartz, 1960, pp. 295/96.

ROSSI, EVA: introduz. al vol. «*Poesia ungherese del '900*» di M. De Micheli ed E. Rossi. Milano, Schwartz, 1960, pp. 31/34.

SANTARCANGELI, PAOLO: ristamp. 2 liriche ne *Il Ponte* N. 4—5, Firenze, La Nuova Italia, 1960, p. 659 e p. 662.

VÁRADY, EMERICO: *Letteratura ungherese*, estratto dalla *Storia delle letterature moderne d'Europa e d'America*, Milano, Vallardi, 1960, pp. 233/325.

1961

DE MICHELI, MARIO—ROSSI, EVA: ristamp. 1 lirica in *Ungheria d'oggi*, A° I, N. 2, febbr. 1961, p. 9.

FORTINI, FRANCO—RUZICSKA, PAOLO: traduz. 2 liriche nel vol. «*Italia dei poeti*» (a cura di E. Mariano), Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961, pp. 238/39 e p. 240.

MARIANO, EMILIO: (a cura di) *Italia dei poeti*. Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961.

TEMPESTI, FOLCO: ristamp. 1 lirica nel vol. *Italia dei poeti* (a cura di E. Mariano), Milano, Nuova Accademia Editrice, 1961, p. 237.

1962

SANTARCANGELI, PAOLO: *Lirica ungherese del '900* (antol.) (traduz. 13 liriche). Parma, Guanda, 1962, pp. 3/22.

SANTARCANGELI, PAOLO: *La poesia ungherese moderna* (prefaz. al suo vol. *Lirica ungherese del '900*). Parma, Guanda, 1962, p. VII/XLVIII.

1963

RUZICSKA, PAOLO: *Storia della letteratura ungherese*. Milano, Nuova Accademia Editrice, 1963.

1964

SANTARCANGELI, PAOLO: *Poesie, di Endre Ady* (traduz. 114 liriche e ristamp. 12 liriche). Milano, Lerici, 1964, pp. 2/352.

SANTARCANGELI, PAOLO: prefazione al suo vol. *Poesie, di Endre Ady*. Milano, Lerici, 1964, pp. XI/LXXI.

SANTARCANGELI, PAOLO: traduz. 2 novelle nel suo vol. *Poesie, di Endre Ady*. Milano, Lerici, 1964, pp. 361/67.

1965

TROPEA, CATERINA: traduz. 2 liriche ne *Il Ponte*. Firenze, La Nuova Italia, 1965 N. 8—9, pp. 1177/78.

CATERINA TROPEA

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 10 (3—4) pp. 379—415 (1968)

BIBLIOGRAPHIA

Robert Mandrou: La France aux XVIIe et XVIIIe siècles

Collection Nouvelle Clio; Presses Universitaires de France, Paris, 1967, pp. 370

Selon son introduction même, le but du dernier volume de la collection *Nouvelle Clio* consacrée aux résultats les plus récents des sciences historiques est de «faire le point des connaissances actuellement admises et des perspectives nouvelles dégagées par des historiens de la France moderne, de Henri IV à Louis XVI». Il répond à cette tâche par une disposition explicite des matières et à l'aide d'une bibliographie judicieusement sélectionnée, de tableaux chronologiques, voire même de diagrammes fort suggestifs; mais il ne se borne nullement à la simple présentation de l'état actuel des recherches: il nous fournit une monographie avançant toute une série de points de vue originaux sur le monde du XVIIe et du XVIIIe siècle français. Bien que l'ouvrage ait paru dans une collection portant le sous-titre *L'Histoire et ses problèmes*, il devrait toucher de près les spécialistes des sciences littéraires aussi, puisque l'espèce de synthèse en grandes lignes de Robert Mandrou confère une place bien plus notable aux questions de psychologie historique et aux problèmes socio-culturels de l'époque que cela n'était de coutume, jusqu'ici, dans les publications historiques semblables. Cela découle, en partie, des marques d'intérêt témoignées, précédemment aussi, par l'auteur à ce domaine dont il s'est révélé un perspicace investigateur.

La construction bien équilibrée de l'ouvrage que nous tenons est la suivante: sa première partie comprend une brève présentation des sources utilisées aujourd'hui, et une bibliographie classée par larges rubriques. La bibliographie est suivie d'une chronologie; viennent ensuite les deux éléments essentiels de l'ouvrage: présentation des connaissances et les principales directions des recherches qui ont déjà fait l'objet de travaux significatifs.

La présentation des connaissances se divise en trois grands chapitres; le premier porte le titre: *L'Ancien Régime socio-économique* et résume les résultats des vastes recherches relatives aux fondements économiques de l'époque en question. La présentation et la critique de cette synthèse d'un bout à l'autre intéressante dépasseraient les cadre de notre revue, nous devons cependant saluer avec satisfaction cette constatation que les mécanismes essentiels de l'Ancien Régime constituent «la toile de fond nécessaire pour une définition acceptable des réalités socio-culturelles».

Le chapitre suivant, riche en matières, offre le tableau de la société et des cultures de l'Ancien Régime; il évite de manière particulièrement heureuse ce danger attirant des synthèses d'histoire de la civilisation, qui est de rester laborieusement univoque, par exemple en limitant l'approche aux notions du baroque ou du classicisme. Mandrou, au contraire, insiste sur la disparité des horizons mentaux; en conséquence, de longues pages servent à la présentation de la «culture et tradition populaires» et, à ce propos, rendent compte d'une sphère d'intérêt relativement nouvelle des recherches historiques françaises, car les questions de ce domaine avaient été, jusqu'ici, renvoyées à l'ethnographie qui n'use que rarement de considérations historiques. Il y a quelques années, l'auteur du présent ouvrage avait déjà publié une fascinante monographie sur cette intéressante manifestation de la culture populaire qu'est la littérature de colportage; compte tenu de l'ensemble de la culture populaire, il nous semble que l'auteur surestime sensiblement les matières de la littérature de colportage et qu'il est probablement excessif de soutenir que «ce corpus massif est le seul document qui permette une esquisse des préoccupations majeures constituant les axes de la sensibilité populaire . . .» Sous de nombreux rapports, celle-ci devait certainement être autre que nous en déduisons à partir de la littérature de colportage

nourrie non au goût des larges masses paysannes, mais à celui des imprimeurs-éditeurs, dont les intérêts commandaient de prendre en considération la curiosité des couches petites-bourgeoises, voire de la petite noblesse aussi. C'est justement sur la base des enseignements du folklore est-européen que nous pouvons nous risquer à déclarer qu'une partie de la poésie populaire (dont les contes de fées, pas toujours et pas immanquablement au service de l'évasion, ou les chants épiques et légendes sur les brigands) ne représente pas uniquement la soumission aux classes dirigeantes, soumission considérée par Mandrou comme l'une des caractéristiques de la culture populaire de l'époque. Il ne fait pas de doute que la majeure partie de la culture populaire se fonde sur la tradition orale dont l'approche historique est passablement ardue, mais non nécessairement impossible (son importance est d'ailleurs reconnue par Mandrou); la circonstance qui veut que les méthodes historiques d'une telle reconstruction ne soient pas encore entièrement dégagées, ne nous permet en aucun cas la supposition vers laquelle l'auteur semble se pencher, à savoir qu'il s'agirait d'une culture immobile qui «se situe hors de l'histoire». Pour en rester à l'univers de l'Ancien Régime, il serait difficile d'imaginer, par exemple, que la prospérité de la paysannerie, survenue au cours du XVIIIe siècle n'ait pas amené des modifications essentielles dans le domaine de la culture populaire, celle-ci ne pouvant, d'ailleurs, être limitée à la tradition orale-écrite, puisque les changements qui se jouent dans l'ameublement, l'habillement, les objets usuels quotidiens, les instruments, l'architecture et la disposition intérieure des habitations en sont parties intégrantes. Or, de nombreux signes démontrent que, sous ces rapports, de nouvelles structures étaient en voie de formation dès avant la Révolution. L'examen approfondi de toutes ces questions, en l'étendant non seulement à la paysannerie, mais aussi aux couches petites-bourgeoises, enrichirait certainement de plus d'un trait neuf le tableau socio-culturel de la période étudiée. Ce qui ne fait pas de doute c'est que le mérite revient à Robert Mandrou — mérite non des moindres — de souligner, plus vigoureusement qu'aucun de ses prédécesseurs, l'importance des recherches historiques sur la culture populaire française et de fournir à cet effet, dès maintenant, plusieurs points de vue intéressants.

On sera tout autant captivé par les pages sur les cultures et traditions nobiliaires; là, Robert Mandrou met en évidence plus vigoureusement que de coutume, l'héritage médiéval résiduel qui caractérise particulièrement ce secteur de la civilisation, même à l'époque de l'absolutisme. Le tableau qui nous est offert sur les mythes typiques de la noblesse française d'alors — par exemple: la valeur éthique attribuée à la supériorité de la naissance, ou la conception nobiliaire de la liberté, professant dans son opposition à l'absolutisme le droit de rébellion aussi — et sur des activités spécifiques de la noblesse de province, comme la chasse, l'entretien des écuries, etc. sera d'autant plus significatif aux yeux du lecteur est-européen qu'il semble s'agir là de traits généraux de la culture nobiliaire, de traits dont la présence peut être relevée sur tout le continent.

Tandis que Mandrou juge dépassée, alors déjà, la grosse part de la culture de la noblesse dans les deux derniers siècles de l'Ancien Régime, il insiste sur la progression constante, sur le caractère «conquérant» de la bourgeoisie. Les pages sur la culture bourgeoise reflètent une image claire des efforts consentis, ces dernières décennies, par l'historiographie française pour éclairer de multiple manière ce domaine et à la lumière desquels nous pouvons désormais considérer comme bourgeois ou sous influence bourgeoise nombre de manifestations du XVIIIe siècle que d'aucuns rattachaient plutôt, jusqu'à maintenant, à l'aire culturelle de l'aristocratie (Watteau, Marivaux, les salons du XVIIe siècle, etc.). Mandrou reconnaît la force primordiale de cette culture bourgeoise dans son «ouverture», dans son rejet des doctrines considérées immuables, dans une «aptitude à recevoir» et une «frénésie des connaissances». Tout cela ne signifie pas manifestations de caractère classique, ni même produits de désintégration du classicisme français, mais précisément phénomènes d'une culture neuve, disposant de traits tout aussi spécifiques qu'avaient été,à leur manière, ceux du baroque et du classicisme. Bien que l'historiographie et la critique littéraire de France se contentent, en général, de ne souligner ce caractère essentiel du progrès bourgeois qu'uniquement dans le domaine des idées, en parlant de la philosophie des Lumières, et bien qu'à cette occasion Mandrou — pourtant si sensible aux considérations nouvelles — ne se risque guère plus loin, tout ce qui est développé dans cet ouvrage au sujet des manifestations neuves de la culture bourgeoise, semble étayer l'existence d'une «culture des Lumières» spécifique, étendue non seulement aux idées, mais à bien des phénomènes de la vie.

C'est pourquoi nous aurions aimé tenir un tableau tout aussi riche de la culture

bourgeoise «conquérante» du XVIIIe siècle que celui qui, au troisième chapitre de la présentation des connaissances, est développé à propos du XVIIe siècle. Sous le titre *La France classique*, après avoir brossé les problèmes du gouvernement et de l'administration de l'absolutisme, l'auteur se tourne surtout vers les lettres et les arts. Il tente de saisir la notion du classicisme français en premier lieu dans ses corrélations sociales et politiques: «Ce que nous appelons la France classique, — dit-il — c'est un choix politique et une façon de concevoir le cadre et l'illustration de la monarchie», celle-ci ayant voulu «se donner un décor sans pareil et instaurer un ordre dans le domaine des lettres et des beaux-arts»; il est vrai qu'il ajoute, plus loin, à cette définition quelque peu étroite: «les écrivains classiques ont légué à la culture française beaucoup plus que le souverain ne pouvait espérer: leur vrai grandeur est d'avoir exprimé symboliquement et directement les angoisses et les problèmes de leur temps, alors que Louis XIV n'avait d'autre pensée que de donner à son règne une gloire sans pareille.»

Il nous serait difficile, dans le cadre de ce compte rendu, d'intervenir dans les problèmes complexes du classicisme français; contentons-nous d'établir que — les analyses toujours captivantes de Robert Mandrou le prouvent également ! — les derniers ouvrages des historiens et critiques français tendent à rétrécir toujours mieux cette notion. Selon les conceptions récentes, en effet, la littérature et l'art français ont été marqués, environ jusqu'à 1660, par la diversité foisonnante du goût baroque, le véritable règne du classique ne s'est maintenu qu'entre 1660 et 1680, ne créant guère d'école sur un plan strictement français. Parallèlement au rétrécissement de la notion du classicisme, il semble que la destruction du mythe du classique, considéré comme l'incarnation éternelle et universelle du génie français, ait commencée. La constatation avancée par Robert Mandrou au sujet de la manifestation la plus représentative du classicisme, le château de Versailles, à savoir que celui-ci «n'exprime pas la totalité du génie français», mais tout au plus le moment, unique en son histoire, où la monarchie a pu prétendre mettre les arts au service exclusif de sa gloire, ne saurait-elle être appliquée à la littérature classique de France aussi ? Tout à méditer qu'elle soit, cette peinture historique approfondie de l'art classique français, que nous devons à Mandrou, serait encore plus convaincante et plus authentique, si elle s'accompagnait d'un tableau de dimensions et d'intensité semblables sur les lettres et les arts du XVIIIe siècle. Les travaux préliminaires à ce sujet ne font pas défaut; au contraire, ils vont toujours croissant en nombre et en valeur.

Le quatrième et ultime chapitre de l'ouvrage rend compte de la nouvelle direction des recherches historiques françaises. L'auteur déplore qu'il n'y ait pas suffisamment d'historiens novateurs en France, cela «pour mille raisons, dont la moindre n'est pas le traditionalisme universitaire». Pour ce qui est des nouvelles tendances de la recherche, la critique littéraire devra s'intéresser avant tout à ces points qui traitent du domaine de prédilection de Robert Mandrou, les psychologies collectives (solidarité, sentiments et passions, comportement psycho-professionnels, etc.), ainsi que des modèles informatifs variés de l'époque. Sous ce rapport, au XVIIe, mais surtout au XVIIIe siècle, c'est aux livres de jouer un rôle de plus en plus important, à côté des divers imprimés courants (petits libelles, placards, gazettes); leur diffusion, leur expansion et leur public n'ont cependant suscité que dans une moindre mesure l'intérêt des chercheurs français. Pourtant des sondages de ce genre apporteraient bien des éléments inédits au nouveau terrain de recherche, considéré de si grande portée par Robert Mandrou: l'histoire des mentalités.

Un historien pourra, certes, s'opposer sur plus d'un point à la présentation par Robert Mandrou de l'Ancien Régime français. Pour notre part, nous avons jugé avant tout nécessaire d'attirer l'attention des spécialistes de l'histoire littéraire sur cet ouvrage de valeur, riche en idées, hautement documentaire, dont nous recommandons très chaleureusement la lecture à tous ceux qui se consacrent à l'univers des XVIIe et XVIIIe siècles.

DEZSŐ BARÓTI

Old Literature — Modern Approach

Two New Critical Books by D. S. Likhachov

One of the basic intellectual thrills of Russian cultural life in the last two decades has been the rediscovery, or even renaissance, of old Russian art. The buildings of Rostov and Suzdalj, the frescoes and icons of Rublyov and Dionisy as well as Russian sacred music stir an increasing interest in the Soviet Union. It is the idea of continuity of old Russian art that underlies the latest books on the history of Russian art. Pictures of Rublyov awaken the spectators, as it were, to realize just how 'modern' these pictures are and it is left to the students of art-history to evaluate this phenomenon with its subjectiveness of judgment as well as its undoubted grain of truth. The latest books on the history of Russian art answer these questions to a certain extent.[1]

The research of old Russian literature is also going through a revival. Along with V. N. Adrianova-Peretz and the recently deceased excellent N. K. Gudzy we have to mention Likhachov's name in the first place: it is from his work, especially his recent one, that we seem to witness the manifestations of a new, fresher spirit in Soviet literary scholarship. His 30-year studies into old Russian literature have brought their fruits in these works of his. We feel his body of work, not only in the narrower field of old Russian literature but also in the whole of Russian literary history and last but not at all least: in literary theory, very significant and deserving a wider, international recognition.

The encounter of the young critic with the problems of old Russian literature in the 1930s was due to a happy chance. As the editor of the Publishing House of the Soviet Academy of Sciences he had to edit a lengthy essay of the famous Russian filologist, Shakhmatov on the problems of Russian literary annals. This is what awakened his interest in the history of old Russian literature and it was here that one of the most characteristic features of his scholarly erudition revealed itself: the respect for facts, which, far from being a superstitious kind of respect, was a creative one coupled with a daring capacity for dispute and judgments based on definite concepts: studying the phenomena discussed by Shakhmatov he arrived at quite different conclusions.

This quality of his scholarly method explains that he vindicates the right in literary scholarship but especially in mediaeval studies, of textology, maintaining that it must be regarded a separate discipline in his recent, polemic book of criticism.[2]

Starting out from a dynamic approach to literary facts he stresses the priority of conscious changes over mechanical changes.

In literary history positivism can determine or at least influence the research of old literatures. What makes Likhachov's works so very attractive even for readers who are not versed in mediaeval studies is that his approach has nothing to do with positivism, he discusses his material in a modern interpretation, in the best sense of the word 'modern'.

It is not the purpose of this review to survey Likhachov's extremely many-sided work in other fields. The reader who is interested in that can find the relevant particulars and Likhachov's brief scholarly curriculum in the booklet published by the Soviet Academy of Sciences' bibliographical series for the 60th birthday of the critic.[3]

The two central interests of his work are the Russian annals and the *Igor-epic*. His polemics with a French critic, André Mazon were especially exciting: Mazon dated the *Igor-epic* later than Likhatchov and thought it was a stylistic imitation of a much later work, *Zadonshchina*. Likhachov pointed out with much wit that it is the *Zadonshtchina-epic* that is an imitation of *Igor* blending anacronistically the old forms to the new content. What stirs the interest of the layman in this polemics is that Likhachov's arguments betrayed a new, dynamic approach to the interrelatedness of content and form.

The two recent books of the excellent critic excel with setting the problems discussed into a new kind of light. The *Man in Old Russian Literature* published almost ten years ago[4] is organically complemented and elaborated on by a book published in 1967: *The Poetics of Old Russian Literature*.[5]

Likhachov applies the complex method of research in these two works of his: he confronts old Russian art with the visual arts and this method has undoubtedly been fruitful. The critic must avoid a very serious danger when confronting different forms of art: comparison can become a monotonous business and can lead to distorted, doubtful or even inadmissible results if the critic concentrates on parallel phenomena only. In stylistic research, in the confrontation of different forms of art, the basic law of modern comparative

linguistics is especially valid: it is not chance agreements but necessary deviations that prove relationships. The naive tendency to reduce both the literature and the arts of a given period to their common denominators betrays a vulgarization of the theory of reflection in literature.

Likhachov does not give the notion of reflection a rigid treatment. In his *Man in Old Russian Literature* with the help of art-reproductions — which, by the way, are unfortunately poorly printed — he convincingly proves that even if stylistic features of a given period can be detected in both literature and the arts this does not at all mean an equal value: even if the intimate psychology of the 15th contury characterizes both the religious narratives of the age (The story of Pyotr and Fevroniya in the first place) and the icons of Rublyov (Likhachov draws a very nice comparison between the presentation of Fevroniya and the angels of Rublyov's icons) there is no doubt that Rublyov is more mature and deep-going than the former. At the same time the secular narratives of the 17th century — in which as Likhachov stresses that the presentation of characters comes to the foreground — have no equivalents in contemporary painting.

Especially interesting is the discussion in Likhachov's book of 11th—13th century style named 'monumental historicism' by the critic. This style which is static and representing the categories of time and space in their symbolic abstractedness is characteristic of both the annals and the icons. The presentation of the general, according to the spirit of the age, in a geometrically exact, hierarchic way excludes the possibility of the presentation of individual, particular features. Both the literature and the arts of the age see their purpose in the presentation of the *ideal* and not of the *man*. The monarchs of the annals are monarchs already in their early childhood: it is not so much one particular monarch who is presented as *the idea of* one. The style of the St. George icons, so much favoured by the Pravoslavs is just as much timeless and lacking in individual features: tbe hero is presented always in general terms, always in the same posture and in full arms. The presentation of the idea suppresses the presentation of the man.

It is only to be regretted that Likhachov is not always consistent enough while comparing literature and the arts in such an edifying way: his literature-centredness, which is understandable and quite justified, should not stop him to raise the following exciting problem for example: the same abstractedness — as Likhachov touches the question in a cursory way — that hampered literary presentation in the annals and which accounts for the fact that the annals, though having an undoubted significance as sources, are significant only from the point of view of literary history — the same abstractednesss in the icons represents very real, aesthetic values.

Likhachov does not propose to give more than a sketchy survey of the various styles of old Russian literature: besides the above-mentioned 'monumental historicism' and the 'psychologically deep-going' style of the 15th century he devotes separate chapters to the expressive-emotional style of the 14th—15th centuries as well as the idealizing biographism of the 16th. At the end of the book, while discussing the art of the second half of the 17th century he mentions — true, in brackets — a 'Barocque style' as well. The problem of Russian — and, in a wider sense, Slav-Barocque has been a highly debated one up till the present time. It is, therefore, by no means accidental that Likhachov treats this question with utmost cautiousness. The problem — as is pointed out by Professor Berkov in an article[6] warmly appreciating Likhachov's results — is far from being a settled one.

For all its briefness the book has a pioneering importance both in its method based on complex research and in its unbiased standpoints that always strive for theoretical conclusions in an attractively bold way.

Old Russian literature had been treated statically, as a body of work in a 'settled condition'. The conscientious analysis by Likhachov of the literature of the old Russian period stops, as it were, the almost hermetic closedness into which the majority of former critics had placed this literature. Likhachov has also fitted this period into the trend of the entire history of Russian literature in a highly successful way.

This tendency is even stronger in Likhachov's other book, *The Poetics of Old Russian Literature*, the synthesis of thirty years' research not so much in the sense that it is a summary of his results in the research of old Russian literature as he uses the conclusions of that research as a basis on which — confronting old Russian literature with later periods and world-literature — he can get at the specific quality of mediaeval Russian literature, the gradual perfection of a literary approach and the development of the means of expression.

Although — as is brought home by the title — the book deals with the 'poetics' of literature and indeed, it dwells on the development of old Russian literature from an aesthetic point of view all along, in a very attractive way, let's add, — it would not be too fortunate to say that it is merely a book of formal analyses. Likhachov's book belongs to the not too numerous group of critical works in which the unity of content and form is not only declared but is also part and parcel of a critical method. It is no exaggeration to say that it is one of the best critical books of the past few years in the Soviet Union. Its novel approach to style, utilizing some recent results of European scholarship will undoubtedly raise some debates but its thought-inspiring, unbiased quality is its uppermost merit. Referring to several authors, the Hungarian Tibor Klaniczay among them, and confronting Russian literature with its European counterparts and the arts in general he proves that particular styles of particular periods do not necessarily extend to all the various forms of art and not necessarily at the same time.

Perhaps the most exciting part of the book concerns the function of time in literature. This part can be conceived as a separate essay: it does not content itself with old literature only but follows up the problem of time along the entire classical Russian literature from the annals right up to Goncharov and Shchedrin. Especially attractive and instructive is — even for the student of 20th century literature — the analysis of Dostoevsky's works, and accordingly, the analysis of the modern psychological novel from the point of view of the author's treatment of time.

The subjective aspect of time is not present in mediaeval Russian literature: time exists for mediaeval authors only in its objective reality. According to Likhachov this is due to a law of completeness (закон цельности) dominant in old literature. Mediaeval art rather symbolizes and denotes than shows or represents. From a desire to completeness and totality derives the ambition to relate the events from the beginning to the end as well as the function of time is determined by one exclusive direction: the description of the action cannot return to former events and neither can it jump forward. Along with the development of literature this nearly closed character of time dissolved (e. g. in the biographies of the saints where the introduction might already contain, or point to, the events to be described later on).

Likhachov analyses at length the characteristic literary approach of the annals. (He thinks that the same approach, in a stylized form, is revived later by Dostoevsky.) He also analyses the treatment of time in the narratives of a historical theme noticing with a fine ear the use of the present tense to relate distant, past events: seeing in this the germ of a subjective sense of time.

He lays special stress on the function of time in perhaps the most exciting work of old Russian literature, in the autobiography of Protopope Avvakum which somehow stands already at the threshold of newer literature. Here the 'inner', subjective time becomes predominant: the row of events and the process of narration do not cover each other, the past is set, as it were, into the present.

Concluding his points on particular works Likhachov sees one essential aspect of literature in 'the fight with time': artistic representation tries to disconnect the work from real relations of time creating its own, 'artistic' time. Whereas in folk-poetry the poem is very closely connected with the time in which it takes place in old Russian literature artistic time gradually breaks away from the time of reading or performing. This is how old Russian literature gradually evolves from *denotation* to *representation*, to the creation of the illusion of reality, this is how artistic time gradually becomes emancipated. (It would have been interesting to learn Likhachov's opinion on some tendencies of modern literature, too, which, in a sense, point in a reverse direction, from representation towards denotation.)

The part devoted to the problem of artistic space is likewise interesting, though much shorter and sketchier.

Old Russian literature and painting do not know perspective, the individual standpoint of space, the 'window to the world' discovered by the Renaissance. As in the icons in the literary works too, the closest to the reader or spectator is always the figure who is more important than the rest. According to the traditions of icon-painting the saints always face the spectators whereas the devils never do: we always see them (and Judas, of course) sidefaced. A similar space-hierarchy can be obsereved in literature. Mediaeval authors — in Likhachov's apt phrasing — always look at the whole of Russia from up above. They can see it all, that is why the country represents a whole even if its unity in a political sense is gone. It is most evident in the Igor-epic how the author gets a 'bird's-eye-view' of his country and how geographical distances

disappear, or more exactly: how geographical distances disappear, or more exactly: how geographical distances have never existed for him.

During the 16th—17th centuries authors gradually abandon this 'bird's-eye-view' angle and they come down to earth so that the individual qualities of objects and people catch more of their attention. As Likhachov writes: "The ruptures of authors gradually slow down, they come lower and become more sensitive of the details of life." (p. 363.)

The book devotes some interesting pages to the relationship between word and representation starting from such a feature of mediaeval Russian painting that it would like to — in the direct sense — begin to speak: frescoes and icons frequently portray figures who hold an open prayer-book or a roll of writing in their hands. Likhachov connects this to some paintings by Severini and Chagall.

A relatively brief review, of course, cannot possibly do even as much as mention all the problems tackled by the excellent Soviet critic.

One thing seems certain: these two books by Likhachov have not only widened our knowledge of old Russian literature (with often correcting our knowledge on several of its aspects) so that reading his books it seems reassuringly proved that the 'Europization' of Russian literature began not in Peter the Great's time but with mediaeval literature since it drew on European sources and not Asian ones (as so many critics had maintained) — as a result of this the myth of a 'gap' between old and modern Russian literature has been proved false; but the book provides much in the line of the general theory of literature as well.

It is only the object of Likhachov's research that is old. His method is up-to-date and modern, Soviet literary studies have been greatly enriched by the research done by Likhachov.

GYÖRGY SZŐKE

NOTES

[1] We would stress V. N. Lazarev's work (В. Н. Лазарев, *Андрей Рублев и его школа*, Москва, 1966.) and N. A. Dionina's conscientious analysis of Troitsa. (*«Троица» Андрея Рублева.* Москва, 1963)

[2] Лихачев, Д. С., *Текстология.* Москва—Ленинград, 1964.

[3] Академия Наук СССР., *Материала к биобиблиографии ученик. Д. С. Лихачев.* Москва, 1966.

[4] Лихачев Д. С., *Человек в древнерусской литературе.* Москва—Ленинград, 1958.

[5] Лихачев Д. С. *Поэтика древнерусской литературы.* Ленинград, 1967.

[6] Берков П. Н., *Лихачев Д. С.* Известия АН СССР 1966. 3.

Les historiens littéraires soviétiques et les lettres russes du XVIIIe siècle

C'est aux jardins en labyrinthe, tellement à la mode à l'époque, nous invitant à la promenade, mais dans lesquels le promeneur désorienté peut si facilement se perdre, parmi les allées et sentiers tortueux, que A. S. Orlov a comparé l'histoire de la civilisation russe au XVIIIe siècle.[1] Cette comparaison vaut, sur nombre de points, pour les recherches sur la littérature russe du XVIIIe siècle aussi. Même si, à partir de 1837, plusieurs histoires littéraires consacrées à cette époque ont vu le jour, la recherche russe l'a, pendant longtemps, négligée. Cet éloignement s'est, indubitablement, nourri à l'opinion négative des démocrates révolutionnaires, celle-ci devant s'expliquer autant par le bas niveau de la recherche des sources que par les luttes littéraires de ce temps. Belinsky s'engageait pour la cause de la tendance de Pouchkine et de Gogoly, combattait les tendances qui chantaient les louanges des lettres russes du XVIIIe siècle et les opposaient à celles des années 1830-1840. Plus tard (par exemple, dans ses *Vues sur la littérature russe*, en 1846), l'opinion de Belinsky se modifia dans le sens positif, mais ses présomptions précédentes continuèrent à s'imposer, selon lesquelles la littérature russe du siècle antérieur ne serait qu'une fleur transplantée de terre étrangère, son style dominant ne serait que du «pseudo-classicisme» *(Rêverie Littéraire*, 1834). Ces définitions reviennent dans tous les manuels de la première décennie de notre siècle aussi.

Les luttes littéraires des années 1920, quand les théoriciens de la RAPP qualifiaient d'opposition au présent toute velléité d'intérêt à l'égard des lettres anciennes,

ne favorisèrent également pas l'épanouissement de la recherche dans l'histoire de la littérature. Nous en trouvons le témoignage, entre autres ouvrages, dans l'étude de P. N. Sakouline aussi: *Les dix années des sciences littéraires russes* (1928); en tout et pour tout, dix lignes y sont consacrées à l'appréciation des recherches du XVIIIe siècle qui s'avérait la période la moins sondée des lettres russes.[2] Dans les années 1920, il n'y a que les travaux de poétique d'Eihenbaum, de Tinanov, de Tomachevsky et de Jirmounsky, tous collaborateurs de l'Institut d'Histoire d'Art, pour toucher quelque peu la littérature du XVIIIe siècle. Les travaux entre 1925 et 1929 d'un autre collaborateur de cet Institut, G. A. Goukovsky, se rapportent exclusivement à la période en question, ses études et monographies sont exemptes de préjugés, repoussent les schémas établis et leurs conclusions. Ses activités et sa personnalité contribuèrent dans une grande mesure à la création, à Leningrad, au début des années 1930, à l'institut d'Histoire Littéraire Russe, d'un groupe de recherche, dont la tâche fut l'étude des lettres nationales au XVIIIe siècle. Les résultats dégagés par ce groupe se reflètent dans le recueil d'études publié, en 1935, sous la direction de A. S. Orlov.[3] L'avant-propos du volume rappelle les objectifs de cette équipe de chercheurs: «La tâche première du groupe est de rassembler les historiens de la littérature qui se consacrent au XVIIIe siècle, d'organiser, de mettre en harmonie et de systématiser leurs recherches.»[4]

Le même programme préside au deuxième volume de la collection, celui-ci sous la direction de G. A. Goukovsky, ainsi qu'aux volumes synthétisant les recherches sur Radichtchev[5] et se penchant sur les problèmes du réalisme russe du XVIIIe siècle. Pendant les années de guerre, les circonstances entravèrent le développement des sciences littéraires soviétiques et les recherches ne furent reprises qu'en 1940, à l'occasion de l'anniversaire de Radichtchev. Quant au troisième tome du *XVIIIe Siècle*,[6] il ne fut édité qu'en 1958, c'est-à-dire dix-huit années plus tard. Selon les traditions des années 30, parallèlement à la collection et sous une forme identique, des volumes complémentaires sont également publiés, sous la direction de P. N. Berkov, rassemblant les études, les communications, les résultats des discussions dans un même ensemble de problèmes.

A côté des recueils de ce genre, les cinq volumes du *XVIIIe siècle* semblent, à première vue, par suite de la grande variété des matières, décousus, bariolés, désordonnés.

Cependant, nombre de questions, controversées jusqu'à ce jour, souvent inéclaircies, du XVIIIe siècle rendent indispensables la publication et l'analyse de matières d'époque le plus possible riches et étendues.

Les recueils d'études et monographies sur la période démontrent qu'au début des recherches les spécialistes soviétiques se préoccupaient de démontrer le caractère fondamentalement autonome des lettres russes du XVIIIe siècle, leurs traits spécifiquement nationaux, d'analyser, dans les ouvrages d'ensemble ou consacrés à tel ou tel écrivain, les interférences des réalités sociales russes et de la littérature à l'époque. Mais, au cours de la dernière décennie, ce furent surtout les questions théoriques en rapport avec les lettres du XVIIIe siècle qui vinrent à l'avant-plan, notamment celle des Lumières russes. L'actualité de cette question apparaît dans les discussions qui ont trait à la naissance des Lumières russes, de l'idéalité éclairés, à leurs limites chronologiques et à leur contenu. Le professeur P. N. Berkov établit une différence entre l'idéalité éclairée et les Lumières, plaçant celles-ci entre 1760 et 1780, et les considérant comme une période bien définie de l'idéalité éclairée. Sous ce terme, il comprend un courant idéologique et philosophique qui se manifeste au profit de l'amélioration de la vie de la société, pour la propagation de la culture et des connaissances, c'est-à-dire pour les réformes économiques, sociales et législatives. Selon l'opinion du professeur, ce courant se développe dans cette période historique déterminée quand les forces de production requièrent particulièrement l'évolution des sciences naturelles. Il date le début de cette idéalité éclairée en Russie à partir de la fin du XVIIe siècle et sa première réfraction littéraire à partir des œuvres de Simeon Polotzky. Berkov soutient que la naissance de l'idéalité éclairée précède, en Russie, les Lumières et leur est parallèle dans une étape donnée, tandis que le contenu de la notion se développe, tout en sauvegardant les objectifs initiaux, sous l'effet des circonstances historiques.[7] Friedlender et Serman discutent la prise de position de Berkov.

Y. Z. Serman illustre l'absurdité des vues mal débrouillées, la confusion sur les termes, par l'histoire de la littérature en trois tomes publiée par l'Académie. Dans le premier volume de cet ouvrage collectif,[8] trois des cinq chapitres consacrés au XVIIIe siècle étudient la littérature des Lumières russes, mais chacun de ces chapitres reflète une prise de position différente dans des questions identiques.

En conséquence des problèmes de terminologie et de contenu en suspens, certains historiens littéraires désignent de plus en plus souvent les écrivains russes professant les idées des Lumières, mais réfléchissant dans leurs œuvres des tendances et courants divers de la littérature (Novikov, Fonvizine, Krilov et Radichchev) comme des représentants du réalisme russe.[9]

Une autre question majeure des recherches soviétiques sur les lettres du XVIIIe siècles est celle des courants, des tendances. A côté de l'analyse des œuvres des écrivains de premier ordre, celle des activités des auteurs dits de «second rang» bénéficie également d'une attention particulière, afin de permettre de brosser un tableau littéraire mieux différencié et théoriquement bien fondé de l'époque. Longtemps, on s'est contenté d'étudier la littérature du siècle dans le cadre de schémas rigides, les divers tendances étaient nettement délimitées, avec exclusion de toute transition, de toute possibilité de formes hybrides. Ces dernières années, la lutte contre la conception littéraire a-historique a été lancée dans la recherche sur le classicisme russe aussi. Dans ce domaine, une place importante revient à l'examen de l'influence de la civilisation latine, facteur jusque-là totalement négligé. Cette question devient particulièrement intéressante dans l'étude de la poésie de Lomonossov, dont le style ne saurait être convenablement apprécié en passant outre à une telle influence. Celle-ci ne s'est pas manifestée uniquement dans le style poétique de Lomonossov. Les traditions idéologiques et esthétiques de la littérature ancienne russe la rattachent à la civilisation byzantine. Mais, à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, les lettres russes commencent à combler leur retard par rapport au développement de celles européennes. Dans cette période, la civilisation latine devient toujours plus populaire, comme le témoignent les ouvrages de Stépane Yavorsky, de Simeon Polotzky, le style de Féofane Prokopovitch, l'évêque de Pierre le Grand, puis — au début du XVIIIe siècle — les poésies, les traductions de Trédiakovsky et, cela va de soi, les œuvres poétiques et théoriques de Lomonossov. Le bien-fondé d'une telle manière de voir est étayé par la communication du philologue de Prague, V. Florovsky aussi: *Écoles latines en Russie a l'époque de Pierre Ier*.[10]

En philosophie, le poète classiciste russe, nourri à la culture latine pouvait être sensualiste, adepte de Locke ou de Bacon, etc., mais sa source esthético-littéraire était Horace et Aristote. Si nous tenons compte de cet élément, les courants littéraires du siècle nous deviennent plus compréhensibles, de même que le combat littéraire de Lomonossov et de Soumarokov. C'est également à cette question que se rattache l'utilisation dans les lettres des traditions du style slave ecclésiastique. Par exemple, l'inversion joue un rôle important dans les poèmes de Lomonossov. Dans son étude intitulée *L'art en tant que technique*, V. Chklovsky réfute la thèse de A. Belii selon laquelle il s'agirait, en ce cas, d'une application artistique consciente. Chklovsky veut que ce phénomène soit une particularité linguistique donnée, l'effet de la langue slave de l'Église, particularité démontrable chez tous les poètes russes du XVIIIe siècle qui ne se sont pas dérobés à la tradition stylistique des livres en slave ecclésiastique.[11] Lomonossov déclare que Soumarokov ne sent pas le style, puisqu'il «ne peut pas converser avec les classiques» et qu'il ignore le slave ecclésiastique.

Parallèlement aux grands problèmes théoriques et, la plupart du temps, à leur propos, la nécessité de la réappréciation de la carrière, de la philosophie, de l'appartenance idéologique, etc. de tel ou tel écrivain se manifeste très souvent. Presque toujours c'est l'aspiration à une analyse mieux assise qui soulève les débats. A cet endroit, je me contenterai de renvoyer à la discussion sur Radichtchev qui a été reprise en 1949-1951, puis en 1958-1961. Parmi les questions débattues, celle des rapports de Radichtchev à l'insurrection de Pougatchev sont, sur le plan théorique, éminemment dignes d'attention. Il en est de même pour les sources philosophiques de cet écrivain et des problèmes de composition et de style, examinés ces dernières années, de son ouvrage *Voyage de Pétersbourg a Moscou*. A propos de ces deux dernières questions, nous nous heurtons, aujourd'hui encore, à bon nombre d'exagérations et d'interprétations forcées. Les chercheurs littéraires du XVIIIe siècle ont été visiblement influencés par le débat qui s'est déroulé, en Union Soviétique, sur le réalisme. G. P. Makogonenko considère Radichtchev, sur la base du *Voyage*, comme l'un des premiers représentants russes du réalisme critique. Dans son étude *La «Pauvre Aniouta» de Radichtchev et la «Pauvre Lisa» de Karamzine — A propos de la question de la lutte du réalisme et du sentimentalisme*,[12] N. K. Piksanov oppose Karamzine de conception conservatrice et Radichtchev, le révolutionnaire; sur la base du différend philosophique et idéologique, il condamne Karamzine en tant qu'artiste aussi, pour avoir créé, en sa qualité d'écrivain sentimentaliste, des

œuvres sentimentalistes, donc — en fin de compte — pour la carence, dans celles-ci, de la représentation réaliste. Par contre, sur la base d'un seul chapitre du *Voyage* de Radichtchev, il pense prouver l'appartenance de celui-ci au réalisme critique. Dans le même recueil, l'analyse par S. F. Yéléonsky du style et de la langue du *Voyage*[13] démontre que l'unité et l'harmonie font défaut au style de Radichtchev: les chapitres traitant de questions philosophiques témoignent de l'utilisation des éléments de la langue slave ecclésiastique, tandis que les passages reflétant les sentiments personnels de l'auteur, son rapport aux réalités ont été composés dans un style sentimental. Enfin, la peinture des figures paysannes rend simplement le parler russe quotidien. Par suite de ce style hétérogène, le *Voyage* est d'une lecture difficile, d'un rythme haché.

Cet exemple choisi au hasard et encore loin de comporter toutes les nuances du débat, atteste la faiblesse, jusqu'à ce jour, de la recherche soviétique sur la littérature russe du XVIIIe siècle: certains spécialistes sont enclins à assimiler les problèmes de l'idéologie et de la conception sociale au style et au rendu littéraires. Tandis que, par exemple, l'inanité des notions de «romantisme réactionnaire» et «romantisme progressiste» a été éclaircie de façon convaincante à propos de la littérature russe du XIXe siècle (ces notions sont devenues des mesures de valeurs poétiques au cours d'une analyse partant de l'idéalité des poètes romantiques russes et ont influé très longtemps sur l'appréciation de la poésie de Joukovsky), les histoires littéraires et essais sur le XVIIIe siècle comportent encore nombre de problèmes demandant à être tirés au clair dans ce domaine, aussi bien pour ce qui est du style des divers auteurs que de la terminologie des courants littéraires et idéologiques de cette époque. Ainsi, je désirerais renvoyer aux discussions relatives au baroque russe; ce problème a tout d'abord été soulevé par des historiens littéraires étrangers (Tchijevsky, Endre Angyal et d'autres), suscitant les discussions les plus acerbes parmi les spécialistes soviétiques et étrangers se consacrant aux lettres russes du XVIIIe siècle. Cette controverse démontre à quel point il est indispensable de mener à bien l'analyse complexe des périodes et des œuvres. Les sciences littéraires soviétiques peuvent s'enorgueillir de succès éclatants dans l'étude des luttes sociales du XVIIIe siècle, des interférences de la société et de la littérature; cependant les analyses poétiques, stylistiques, l'étude des œuvres en tant qu'aboutissements artistiques se présentent en nombre extrêmement restreint. Dans les volumes du *XVIIIe siècle*, nous ne rencontrons que sporadiquement des études de poétique traitant les matières littéraires de l'époque. Il est vrai que l'étude de L. V. Poumpiansky analyse l'influence de la poésie italienne sur le style poétique de Kantemir, mais elle a paru encore en 1935.[14] Si ses conclusions sont discutables, il reste que c'est là, jusqu'à maintenant, le seul ouvrage à sonder sur le fond le style poétique des satires de Kantemir. Depuis «l'excommunication» des formalistes russes, les chercheurs ne se sont guère hasardés à aborder les problèmes de la poétique. Parlant des résultats et des tâches de la recherche sur la littérature du XVIIIe siècle, Berkov voit là la déficience majeure des activités des spécialistes soviétiques.

Les tomes du *XVIIIe siècle* réservent une place de plus en plus importante aux études d'histoire des rapports de la plume d'historiens littéraires soviétiques et étrangers (V. Florovsky, J. Winter, H. Raab. etc.). Un témoignage en est le volume d'études d'histoire des rapports, publié en 1967 sous la direction de M. P. Alekséiev: *L'époque des Lumières*.[15] Ces communications ont trait à l'histoire française, allemande, anglaise et russe des rapports. Des découvertes passionnantes attendent les chercheurs dont l'attention est attirée par les interférences littéraires italo-russes ou austro-russes encore non abordées, pour ne citer que celles-ci. L'histoire littéraire hongroise s'enrichirait également de nuances inédites grâce à l'analyse comparée des œuvres en latin de Lomonossov et de János Lázár qui furent, tous les deux, des disciples de Wolf.[16] Il est également à mentionner que Lomonossov a désigné le hongrois parmi les langues qu'il connaissait à un degré quelconque. Il avait marqué d'une croix tout probablement les langues qu'il avait mieux assimilées que les autres; or, parmi les trente langues qu'il énumère, onze sont ainsi mises en évidence, dont le hongrois. Lomonossov a accompagné la dissertation de G. F. Miller de remarques relatives à la langue hongroise aussi.[17]

La littérature russe du XVIIIe siècle représente donc un domaine non seulement de grande richesse, mais encore inexploré sur nombre de points. Quoique leurs déductions théoriques soient parfois discutables, les volumes du *XVIIIe siècle* et les monographies qui s'y rattachent par leur thème fournissent des manuels indispensables aux chercheurs qui étudient les lettres russes de cette époque.

MÁRIA T. HALÁSZ

NOTES

[1] XVIII. век. Сб. 1. Изд. А. Н. СССР. М.—Л. 1935. pp. 5.
[2] *Литература и марксизм;* janvier 1928.
[3] XVIII. век. Сб. 1. Изд. А. Н. СССР, М.—Л. 1935.
[4] Idem; p. l.
[5] XVIII. век Сб. 2. Изд. А. Н. СССР, М.—Л. 1940.
[6] XVIII. век. Сб. 3. Изд. А. Н. СССР, М.—Л. 1958 — Сб. 4. 1959 — Сб. 5. 1960. Les trois volumes ont été publiés sous la direction de P. N. Berkov.
[7] *Проблемы русского просвещения в литературе XVIII. Сека;* 1961 pp. 5—27.
[8] *История русской литературы в трех томах* 1958 t. I.
[9] Par exemple: dans le volume cité sous 7): Макогоненко, Г. П., *История русского просвещения и реализма.* Кулакова, Л. И., *Просветительство и литературные направления XVIII века.* Лотман, Ю. М., *Просветительство и реализм.*
[10] XVIII. век. Сб. 5.
[11] Шкловский, V., *Поэтика,* 1919.
[12] XVIII. век. Сб. 3. pp. 309—326.
[13] Idem: pp. 326—343.
[14] Пумпянский, Л. В., *Очерки по литературе;* in; XVIII. век. Сб. 1. et *Кантемир и итальянская культура.*
[15] *Эпоха просвещения;* Наука, 1. 1967.
[16] Je tiens à remercier le professeur Imre Trencsényi-Waldapfel qui a bien voulu attirer mon attention sur János Lázár.
[17] *Собр. соч. Ломоносова* А. Н. СССР, М—Л. 1952. Т. 6. pp. 33.

A Contemporary Image of Gorky

Б. В. Михайловский: Творчество М. Горького и мировая литература. 1892—1916. Изд. «Наука», М. 1965.

Е. Б. Тагер: Творчество Горького советской эпохи. Изд. «Наука», М. 1964.

Gorky-studies in the Soviet Union — rather like studies in the theory and history of literature and other ideological fields in general — are going through a revival in the process which followed the 20th Congress and which works for the elimination of former dogmas and taboos, the many-sided analysis of facts and a global approach to problems.

The scholarly research into the oeuvre of the writer who realized Socialist realism in his works for the first time began with the basic studies and bibliographies of Lunacharsky, Baluhaty and Djesnitsky, respectively. The 30-volume edition of the author and the gradual publication of his subsidiary writings, first of all his correspondence with Russian and foreign writers, the compilation of a detailed biography — this is the groundwork from which studies and monographies on Gorky, a body of writing filling almost an entire library, have grown out.

To commemorate the centenary of Gorky's birth a monumental, almost 70-volume edition of his writings has been announced — making it possible that such an image of the author should take shape that is even more many-sided.

The authors of the two monographies on hand are probably the most significant students of Gorky. B. V. Mikhailovsky — whose book we received posthumously — had been one of the editors and fecund authors of the *Literaturnaya Enciklopediya.* His name was made well known by his book published in 1939 on the history of early-20th century Russian literature. In the last two decades of his life he headed the Gorky-section of the World Literature Department at the Moscow Academy enriching the literature on Gorky with about 30 papers and books and taking part in all the more important editions concerning Gorky. I. B. Tager — who wrote the first ambitious biography of Gorky in collaboration with Mikhailovsky — has been participating in Gorky-studies since 1940.

Both books are definitive in purpose: drawing on their own previous research the authors try to give a definitive picture of the entire oeuvre of Gorky. (This is by no means contradicted by the fact that the cycles of the 1910s, *Po Rusi*, *Russian Tales* and *Italian Tales* are only touched on with the journalism of the '30s entirely ommitted.) The two books embrace Gorky's oeuvre jointly: Mikhailovsky leaves off with a discussion of the second part of Gorky's autobiography finished in 1916 whereas the earliest writings discussed by Tager belong to the journalism published between 1917 and 1919 in various Russian papers. The 1000 joint pages of the two monographies give us in effect the ultimate — representing the results of the sixties in this case — sum of Gorky-studies in the Soviet Union.

What connects the two books with the above-mentioned ideological revival is first of all their spirit and horizon.

The two authors — being true scholars — have never preferred cheap solutions and vulgarizations. The main principle of the system of presentation in these two books of theirs — and this is why these two works can stand for Soviet literary research in general — is a respect of facts,

an objectively passionate, scholarly approach.

The width of their horizon is also characteristic. Problems of literary history — in their treatment — always have their roots in theoretical-aesthetical issues and it is not only the student of Russian literature who finds much novelty in the discussion of these issues (e.g.: the problem of Romanticism or the approach to dramatic conflict, subject-matter, story, tale and intrigue in Mikhailovsky's book and questions of style in Tager's, etc.) On the other hand — and this seems even more important — we can witness a rapid development in comparative studies (all the more so since the two authors took an active part in the rehabilitation of comparativism in the early '60s); the works discussed have been connected over a conceptual-bridge, as it were, with some important phenomena of the Russian and European literatures of the 18th—20th centuries. It seems to be no exaggeration to say that the researches of Goethe, Heine, Th. Mann, Balzac, Stendhal, Zola, Shaw, Galsworthy or Dreiser have also become richer on account of the world-literature statements of the two books.

The chief problem of both books is the evolution and development of Socialist realism followed up along the chief phases of Gorky's life. Ideological and artistic achievements have been pointed out in their historical actuality — by means of historic-typological comparison.

Discussing Gorky's early Romanticism Mihailovsky argues that it must have seemed unusual or even anachronistic to Chekhov, Tolstoy or Korolenko since with the mature works of Gogol it was just this kind of Romanticism that had been buried deep by the realistic Russian novel. Gorky's Romanticism, true, was the revival of an earlier tradition, but without acceptance of the epistemological features of Romanticism. Gorky used its ethic patheticism and aesthetic principles for the expression of a novel content. The cult of active action, the polemics with the Nietzschean Übermensch-theory, a kind of humanism akin to that of Schiller or Leopardi which could be called renaissance humanism were the chief ingredients of this characteristic contemporary content. An important aspect of this period was the interest in folklore which is carried out by Gorky in a wholly original way, through a kind of Romantic stylization in the legends and the tales *(Izergil*, etc.). Gorky reaches back to his Romantic predecessors in the Rousseauistic poetization of the people. Mikhailovsky's comparisons with Pushkin's *Gipsies*, Lermontov's *Taman* and Tolstoy's *Cossacks* are also very convincing. We get a concrete analysis of the stylistic means of the early Romantic works also for the first time. Discussing characters which represent a transition between Romanticism and Realism (the characters of the *Hlamida-cycle*, the Kravtsov of *The Mistake*, etc.) *Don Quixote* and after the Romantics (and first of all Heine's) interpretation of it Mikhailovsky applies the concept of Romantic humour to the relatively positive ideals of the premature forerunners of the future. Mikhailovsky maintains that Gorky's best Romantic work — on account of its philosophical completeness — is the poem entitled *Man* which is an elaboration on the Byronic or Faustian idea of human cognition striving to infiniteness — through a debate with Nietzsche's irrationalism and antihumanism and its Russian counterpart, Andreyev's short story *The Thought*. (In a footnote Mikhailovsky enters into polemics with the well-known study of József Waldapfel on the possible ties between *Man* and Madách's *The Tragedy of Man* and he thinks that there is a tie here directly with *Faust* («hinauf und vorwärts»).)

The realistic works of Gorky's early period are partly critical in their character — in these Gorky built his own characteristic concept on the line of the Shchedrin — G. Uspensky — Chekhov tradition: he inserts the decadent perspectives of the bourgeoisie not so much into elements of the story but rather into the allegorical images of the descriptions. On the other hand Gorky portrays folk-characters, but — in keeping with the historic, revolutionary situation — his muzhiks are no passive, pitiable, spiritually primitive figures (like the peasant-characters of the pre-narodnik writers) but people with an involved spiritual life who are up against many-sided social and ethical problems. Social antagonisms are not analyzed in these works in an extensive way but primarily individually. In general: he examines human and moral possibilities from the point of view of the future. In this respect the 'barefooters' are interesting to him whose majority — as Mikhailovsky points out first — are no 'depraved' elements in the classical sense but wandering workmen out for a job, or just wandering muzhiks. Mikhailovsky compares Gorky with the pre-narodniks and he claims — in a novel way — that the landscape-descriptions serve radically different purposes in Gorky's art from those in theirs.

Mikhailovsky analyzes Gorky's first novels as the early stages of the formation of

socialist realism. Foma Gordyeyev compares rather interestingly with Balzac's figures – like Rastignac or Lucien Chardon — the illusions of the latter perish and they accommodate themselves soberly to circumstances in order to rise on the bourgeois social ladder whereas Foma — carrying out the hidden aspirations of some Chekhov-characters — denies his own class in the form of a Romantic revolt. In Foma the Romantic means of expression survive in a characteristic manner: wherever — and only there — we watch the world and the people through Foma's eyes there is much allegorism, there are extensive comparisons, lofty, often legendary images with many of them growing into a philosophical symbol.

The episodic workers and the community play an important rôle in the evolution of the principal character and the historical perspectives. Mikhailovsky makes interesting comparisons between Foma and the not so much later *Buddenbrooks* and *The Man of Property* by Galsworthy: the latter can sense the destructive rôle of the bourgeois world primarily on a cultural level and they do not come to the question of the crisis of the capitalistic world which gets very sharp illumination in the lot of Foma.

In the other 'first' novel, in the *Three Men* Gorky portrays the rising plebeians. Mikhailovsky claims that the «archetype» here is Julien Sorel and he stresses — after Gukovsky — that his Napoleonism contained a healthy, patriotic protest and a desire to achieve his own dignity as well as the agressivity of the bourgeois and the undoubtedness of the individualistic beast of prey. In the Napoleonism of Balzac's similar characters who, however, have a more complicated emotional life the democratic echo of the great revolution no longer resounds and the reader therefore does not feel their fall as tragic. Such characters of the second half of the century never had such lofty ideas: they (Zola's Octave Mouret or Maupassant's Bel-Ami) are mere primitive egotists whose minds are the scenes of no inner, moral struggle. Indeed, in Maupassant there is a good deal of satire in the presentation of the principal character. One of the last links of this chain of types is Dreiser's Clyde Griffiths who has a poor emotional life, his inner conflicts are microscopic and his ambitions shockingly low, aiming only at the acquisition of objects.

Among the Russian 'predecessors' of Ilia Lunyov Mikhailovsky deals at length with Raskolnikov. The heroes of Zola and Maupassant had only various resistances to fight as they went along but no inner contradictions. The 'greatness' of Raskolnikov is in the triple source of the character: he commits his crime not only for the sake of his own personal carreer or as an experiment at 'self-realization' — the chief motive is probably his altruistic disposition: he will be able to help the poor at the cost of one single little crime. The dissolution of bourgeois individualistic morals acquires a maximum of power in Dostoevsky because he does not portray a petty character but a great individual who is after lofty ideals but who is fatally wrong in his choice of the means.

In connection with *The Mother* Mikhailovsky offers a typology of worker-characters with a wide chronology and geography. He follows up the evolution of worker-characters from the 1860s whose worker-characters existed without ideals and any substantial spiritual activity, through the patriarchal views which cherished illusions and tried to revive the past, further through fragmentary ideas groping for a bourgeois rise in society, to the desparateness leading to a senseless, anarchistic, machine-breaking revolt in Kuprin. In Western literature Mikhailovsky examines the subject in a range from Dickens through Zola, R. Rolland, U. Sinclair, J. London to Nexő — discussing the way of life and consciousness of workers evolved, stressing Georges Sand whose socialist workers are typologically closest to Gorky's Pavel Vlasov and Nilovna. The most important new feature in Gorky's novel, in comparison to previous novels, is the small stress Gorky has laid on the presentation of workers' misery since that job had been done by previous novels, furthermore, he does not deal with production: his attention turns from economic fights on to revolutionary, political struggles, namely the portrayal of the workers' consciousness and the evolution of their psychological outlook. (The compositional and stylistic problems of the novel are thoroughly analyzed in one of Tager's concluding chapters.) As to Romantic elements, Mikhailovksy writes at the end of the relevant chapter, not all the features of the novel can be regarded as exclusive criteria of socialist realism (although for a long time dogmatic criticism prescribed but this 'model' for any socialist realistic novel), since much in it is determined by those genre and stylistic features which appeared in his novels on the birth of a new humanity and the beginnings of the proletariate's struggles.

Perhaps the the most widely 'documented' chapter of Mikhailovsky's book which is

theoretically the 'thickest' is the one on Gorky's plays written at the beginning of the century. Mikhailovsky looks at them from several angles. One such angle is the polemic rôle of the plays against the decadent, naturalistic, impressionistic and symbolist theatre of the turn of the century. The other angle is from the closest predecessor — Chekhov. Besides the summary statement which has become a common place for many years now (namely that the psychological drama of Chekhov was replaced by Gorky's socio-psychological drama) Mikhailovsky argues that in contrast to Ostrovsky's plays which reflected an earlier stage of capitalistic development there is no direct, social antagonism between the characters, Chekhov's presentation is less explicit: he makes it seem that conflicts arise from the general way society goes along, independently of the will of people. In keeping to this the episodes of his plays do not centre around a central intrigue, the socially typical events come about through seemingly fortuitious, isolated facts (this is what Nemirovich Danchenko called 'the secondary level' or 'undercurrent'); the pivot of the conflict being transferred upon the characters' struggle for better living conditions and the drama arising from the fact that the protagonists would like to carry out their dreams but they fail to do so. Chekhov himself regards his protagonists only partly positive, he juxtaposes their principles and plans with practical life.

Gorky's dissatisfaction with Chekhov's drama, which he, by the way, regarded as the peak of the Russian theatre, was dictated by the necessities of a revolutionary age following a relatively peaceful one. According to Mikhailovsky's definitions it is Gorky who presents for the first time the proletariate as a class not 'in itself' but 'for itself', that is: a class with a class-consciousness (cf. with Nil of the *Petty Bourgeois)*. Gorky relates the characters, the thoughts of his figures to their social, political ideology.

Whereas Chekhov's characters are unaware of the social character of their conflicts (this is evident only for the spectator), the conflicts of Gorky's plays are sharp and the characters are also aware of them. The subject-matter is just the process during which they realize the ideological contradictions that part them and, as a result of this, they tend to polarize. Whereas it is only in two of Ostrovsky's plays that there is an open brach (but Parasha of *Hot Heart* can escape only to a cloister and *The Storm*'s Katerina, to suicide) in Tolstoy's *The Live Corpse* the break with the usual environment is ideologically motivated and it arises from a conscious denial of the existing system. Chekhov lays a stress not so much on the break but rather on the longing for a new world. Gorky's characters who 'break away' have conscious intentions, their motive is not just their personal fate but the desire to improve their social existence.

The novelty of Gorky's plays is in that he transfers the personal motivation of the conflict on to a socio-ideological level. This is why there is no intrigue here — there are no individual aims in the centre. Not all of the problems have to be solved, the author does not concentrate on one single character (often there are no principal characters and the titles, too, refer to a social group, etc.).

Whereas Ostrovksy's plays consist of numbered scenes Chekhov and Gorky present life in its incessant quality, in its unnoticeable transitions. The many-sided development of the subject-matter brings about a kind of polyphonic composition which finds its expression in dialogues that have several topics. The compositional unity of the play is secured by the realization of the several lines of the basic idea. The Chekhovian 'secondary level' is there in *On the Bottom:* it is only in the mind of the spectator that the simultaneously spoken dialogues and the simultaneously happening events gather into a system. In the rest of Gorky's plays there are already sharp ideological conflicts where not only the spectator but also the characters on stage are aware of everything.

Mikhailovsky analyzes at particular length the play which played such a great rôle in the development of 20th century theatre: *On the Bottom*. The main issue of the play (What's better — truth or compassion?) is compared to some works by Zola, A. France and Ibsen written at the turn of the century. From Ibsen's *The Wild Duck* and *The Ghosts* — for all similarities — Gorky's play differs in the most essential aspects. The problem of a comforting lie arises not in a well-to-do environment but on the very bottom of society, the illusion is publicized not by a selfish exploiter but by a person who is a beggar himself. Not even in this case does Gorky acknowledge that lies are necessary, his evolution of his subject-matter is different from *The Wild Duck:* it is not the attempt to dissolve illusions that leads to a tragic denouement but Luka's intention to save people with the help of a lie, and what is most important here is that while Ibsen condemns comforting lies from the angle of individu-

alistic ethics, Gorky fights against them in the name of a collectivistic humanism.

Mikhailovsky closes his book with the following thought: in *The Mother* and *The Enemies* Gorky could penetrate deep into the future foreseeing the victory of the socialist revolution and the people awakening to consciousness. In his autobiographical trilogy he created such a new hero who has the character of a person in a socialist society in advance as it were. In other words he has built the model of the process that leads to a type of human character who is many-sidedly developed, mentally rich, complete and harmonic.

Tager starts out writing that nothing is more alien to Gorky's philosophical concepts than immobility and dead rigidity or a fatalistic predestination: Gorky started from the idea of a world which was beginning then and this is why he could become the greatest artist of the Socialist age.

He subscribes to Lukács's concept which says that the essence of Gorky's art comes from the 'comedie humaine' of pre-revolution Russia. Tager admits that Gorky's cross-section of society is not quite so wide as Balzac's but its epic conception is more dynamic and it happens in time, in history. "This is a characteristic, gigantic graph which draws the historic fates of social classes and human personalities: from Prometheus to the hooligan, from the slave to the victorious hero."

According to Tager the most basic novelty of Gorky's art was that his most important measure of human values was the 'historical function', in other words: whether a man was able to alter the accepted way of his life, to blow up the unjust social order. Tager points out several of Gorky's historic features: for Gorky the man is inseparable from history (and he does not only appear on history's periphery); he usually expresses no concrete historical events but the effect of history on man, and the historicism of his artistic vision goes together with the fact that his characters are philosophically generalized. Klim Samgin, for example is not only a certain type of Russian intellectual whom we can place exactly both in time and space but he is also a particular type of human consciousness in general.

Tager does the analysis of the autobiographical trilogy (completed after the revolution) through polemics with Rousseau's Confessions and he thus rises above the former Tolstoy-Aksakov versus Gorky polemics, or rather: complementing it with several important insights: in his opinion Gorky doubted the development of personality independent of the social milieu and he enters into debate with the cult of 'social loneliness'. The differences in genre are also due to this (in the place of subjective confessions we get an epic, dynamic, objective narrative about the world around the child and the youth) as well as some characteristic features of the composition (the scenes and episodes are relatively independent, the weight of a particular character is not always in proportion to the rôle he plays in the auto-biographical story, etc.). For the first time in Gorky-literature Tager analyzes at length the independent stories ("The Age of Korolenko", "On First Love", etc.) which we can regard as chapters of the unfinished fourth part of the autobiography named "Among the Intelligentsia" by Gorky himself since originally he had planned the autobiography to have four parts.

It is also for the first time that the 30-piece cycle, receiving the name of 'literary portraits' in earlier research, is conscientiously analyzed. We get Gorky's idea of 'great man' which says that the core of human nature is action and creation, accordingly greatness and genius are no aberrations or abnormities (as was proclaimed by the decadents) but a human norm, a human ideal. In the portraits therefore (from which Tager analyzes at length the ones on Lenin, Tolstoy and Chekhov) the author wanted to carry out a double task: besides a historically exact individual sketch of the writer or revolutionary, etc. he wanted to give a generalized idea of the person as well. Tager's notes on the 'handling of action' in each of the portraits (which are individual in each case) contain many fine insights as well as the following up of the persons' talk and gestures and 'total-plans' too — as means of characterization.

The fourth chapter of the book has almost an astonishing air of discovery about it. It analyzes the short stories of the '20s and '30s. These short stories had almost escaped the critics' attention even if in some of them Gorky realizes some elements in a characteristic social setting that are similar to some aspects of *The Artamonovs* — whereas in the other stories we get a new picture of the author on account of involved character sketches and ideological sets of problems.

The central chapters of Tager's book are naturally those in which we get an analysis of the great epic works (both in prose and in drama) from the end of Gorky's career.

Questions of the monumental epic are discussed by Tager in a chapter that takes

stock of about a hundred years' Russian literature, the Gorky-oeuvre included. Already in the 19th century — Tager writes — the simple Western reader met 'violations of the laws of genres' while reading Russian novels since the intrusion of political and philosophical problems had completely changed their compositional outlook, the action had been made complicated by the infinite number of subsidiary and parallel lines. The evolution of the social novel had begun already with Pushkin's *The Copper Horseman* since the story about a poor Petrograd chinovnik grew into a 'high poem' about the historic perspectives of the country, that is: the private action became a great, epic theme.

Gorky regarded the whole of modern history as epic in its character — on account of its ideas of world-wide importance. This is why he creates a grand cycle of such works of his — in his 'Soviet' period — whose monumentality, both extensive and intensive, goes to sum up his earlier artistic achievement. If *The Mother* presented the act of revolutionary deed and if his memoirs and autobiographical writings presented Russian life as the scene of ripening, potentially revolutionary forces — then he creates a synthesis now in which the revolution as well as its preparation, the event as well as the ground from which it sprang, get equal place. It is by no means accidental that 1917 is always the time of vital decisions in the great Gorky-works.

Tager discusses *The Artamonovs* set into a wide picture of the author's oeuvre comparing it first of all with *Foma Gordeyev* and *The Life of Matvey Kozhemyakin*. There is no struggle here of the 'superfluous man' against his own environment, Gorky is not interested in conflicts within a particular class (the young Ilya features in a subsidiary line of the action) and above all the criticism of capitalism is of a different character: in those novels it was only a moral kind of judgment that had been passed over the capitalistic system but here it is history itself that puts an end to 'dyelo' proving that the social practice of the bourgeoisie is sterile. The inner conflicts go on no longer between 'prodigal sons' and 'fathers' but between antagonistically opposed classes.

The most interesting part of the chapter is undoubtedly the detailed analysis of Tyikhon Vyalov which enters into polemics with some earlier critics in a way full of nuances. This figure of Gorky's, occupying a special place in the novel, featuring all along the action and standing outside it at the same time with his philosophical utterances, plays the rôle of an antic choir as it were. He is an aloof witness and a secret judge — but in his lot we can see the tragicness of the entire Russian people in a concentrated form.

The *Klim Samgin* epic — giving rise to several separate monographies — becomes the source of several original statements by Tager. Perhaps we should refer to two. One of them is that Gorky succeeds in rendering the true dynamics of time. From the second volume onwards the narrative is no longer distributed into chapters and it flows on like a bankless river with one single breath and its kaleidoscope-like continuity gives a direct sense of the passage of time. (Tager makes some interesting remarks concerning the concept of 'time' too: comparing *The Half-Wit*, Chekhov's *The District Doctor* and *Klim Samgin* he differentiates between the concepts of dramatic-stage-like, biographical and historical time.) The other statement Tager makes is that Samgin, for all his organic opposition to creation and his single-colouredness is a multi-faced character. A number of other characters complement his views in the line of ideology and psychology holding thus a mirror to Samgin in which he can recognize himself. He is surrounded by a host of his alteregos each of whom bears one of his (Samgin's) important features blown up, each of whom says what he is unable to think to the end, each of whom does what he is frightened to do. These characters give a special synthetic quality to his own character.

The concluding chapter of Tager's book — somewhat inferior to Mikhailovksy's in its world-literature insights — discusses some problems of style. Gorky's transition, he maintains, from Romanticism to Realism did not mean that Gorky gave up his original aesthetic principles: right to the end the chief characteristics of his approach being the idea of revolutionary activeness and a desire to transform the existing world.

István Fenyvesi

Новые труды по истории украинской литературы

Выход в свет истории любой национальной литературы всегда является серьезным событием в литературной жизни страны и вызывает живой интерес не только у себя на родине, но и у зарубежных исследователей.

Украинское литературоведение за последние десять лет обогатило свои фонды рядом крупных работ интересных и полезных для всех, кто в какой-либо мере интересуется литературой украинского народа. Вышли большие монографии о творчестве Т. Шевченко (работы А. Белецкого, Е. Кирилюка, Е. Шаблиовского, И. Пильгука и др.), об И. Франко (монографии А. Белецкого, Е. Кирилюка, М. Возняка, С. Щурата), о Марко Вовчок (исследования Н. Крутиковой, А. Засенко), а также о многих других выдающихся украинских писателях и поэтах (о П. Грабовском, П. Мирном, Квитке-Основяненко и др.).

Долго заставляли себя ждать только большие фундаментальные труды по истории литературы. *История украинской литературы в двух томах* (изданная в Киеве в 1956—57 гг.) подверглась в свое время принципиальной всесторонней критике, но несмотря на некоторые свои отрицательные стороны, она продолжительное время все же оставалась единственным академическим трудом и, можно сказать, основным пособием для исследователей украинской литературы. Интересны и поучительны были дискуссии, которые велись по поводу этого издания на Украине; за ходом таких обсуждений можно было следить по статьям в украинской периодической печати. В этих двух томах вызывали споры как периодизация украинской литературы, так и общая оценка отдельных периодов и отдельных писателей; подверглась критике и однообразность, нестройность стиля, которыми они написаны. Так как проблематичным был не только второй том, (охватывающий литературу советского периода), но и первый — в который вошла литература дооктябрьского периода — очень полезными оказались вышедшие в 1964—1966 гг. два учебника для вузов по истории украинской литературы первой и второй половины XIX столетия.[1] Жаль только, что и эти книги не смогли в полной мере заполнить существующий пробел и полностью ответить требованиям современного филолога. Мы не будем здесь анализировать эти довольно основательные по своему объему труды, о них и их недостатках очень подробно написал украинский советский литературовед М. Зозуля на страницах журнала *Вопросы литературы*.[2]

Вышедшая в конце 1967 г. книга *История украинской литературы* (конец XIX — начало XX ст.)[3] вызывает тем более интерес, что она создана уже после всех дискуссионных обсуждений предшествовавших ей историко-литературных изданий. Как на это указывают авторы книги, она рассчитана не только на студентов-филологов (будучи в основном учебником для вузов), но и на широкие круги исследователей, литературоведов.

Научный принцип построения книги почти такой же, как принцип вышеупомянутых учебников. В первой, вступительной главе дана общая характеристика литературного процесса на Украине в конце XIX — начале XX века. Видное место уделено также развитию украинского национального театра, музыки, изобразительного искусства и исследованиям народного творчества. В дальнейшем авторы придерживаются жанрового принципа. Общие обзорные главы, разделенные по литературным жанрам, занимают примерно четверть объема книги. Бо́льшая же часть ее состоит из описания литературных портретов выдающихся украинских писателей и поэтов данного периода. Отдельные главы посвящены Л. Украинке, М. Коцюбинскому, В. Стефанику, О. Кобылянской — т. е. писателям, чье творчество сыграло решающую роль в развитии украинского литературного процесса. В общую главу объединено творчество других выдающихся прозаиков-реалистов (Л. Мартовича, М. Черемшины, О. Маковея, Т. Бордуляка, А. Тесленко и С. Васильченко).

Может быть, авторам книги здесь следовало бы учесть тот принцип составления трудов по истории литературы, который уже применяется некоторыми советскими литературоведами и о котором не так давно упоминал академик М. Б. Храпченко.[4] Согласно этому методу в новых историко-литературных трудах могут быть опущены монографические главы, содержащие в основном фактический материал об отдельных писателях; это исключает из книги ненужные повторения и дает возможность авторам уделить больше места теоретическим наблюдениям и обобщениям. В данном случае такой принцип построения книги мог бы быть обоснован и относительно небольшим ее объемом.

В книге по истории украинской литературы конца XIX — начала XX века рассматривается литературный процесс на Украине в сложный период обострения борьбы литературы демократического на-

правления с либерально-буржуазными, декадентскими теориями «чистого искусства». Авторы книги стремились показать как сложно и противоречиво было литературное движение в этот период, как в борьбе с новыми литературными течениями вырастал и креп в украинской литературе социалистический реализм, последовательно и твердо отстаиваемый лучшими его представителями И. Франко, Л. Украинкой М. Коцюбинским, П. Грабовским и др.

Однако современного исследователя, студента-филолога или просто читателя сейчас уже не удовлетворяет та односторонность, которая, к сожалению, была характерна для ранее изданных трудов по истории литературы. Учитывая эти новые требования, вызванные современными исканиями самой литературы, авторы вышеупомянутой книги по-новому и гораздо объективнее, чем это делалось раньше, подошли к освещению противоречивых явлений в украинской литературе. Книга знакомит со многими литературными фактами, которые раньше, по тем или иным причинам, не упоминались в литературных трудах. Так наряду с полными литературными портретами выдающихся деятелей украинской литературы здесь можно найти и материалы о таких несправедливо забытых поэтах как, например, А. Крымский или А. Олесь.

Гораздо полнее, чем это было до сих пор, рассматриваются модернистские течения в украинской литературе. Хотя здесь можно было бы указать и на влияние корифеев русского символизма на украинских писателей, т. е. на то, что поэзия Блока и Брюсова, например, на творчество выдающихся советских украинских поэтов старшего поколения (М. Рыльского, П. Тычины, В. Сосюры) оказало в свое время почти такое же большое влияние, как позднее социалистический реализм Горького.

Шире, а потому и понятнее для читателя, трактуются в книге литературные выступления писателей буржуазно-националистического направления, враждебных прогрессивной литературно-эстетической мысли (В. Винниченко, Б. Лепкий); основательнее раскрыты художественные искания и заблуждения ярого сторонника украинского модернизма М. Вороного. Такой обширный анализ некоторых сложных явлений украинского литературного процесса звучит гораздо убедительнее и дает возможность глубже понять и воспринять суть борьбы идейных направлений, убедиться в том, что развитие украинской литературы проходило не гладко, не «единым» потоком, как это часто утверждали буржуазные критики. Книга *История украинской литературы* (конец XIX — начало XX столетия) поэтому несомненно является полезным историко-литературным трудом, содержащим много новых и интересных наблюдений и выводов.

Таким же важным явлением в литературной жизни Украины можно считать и выход в свет обновленного издания *Истории украинской советской литературы* (1964 г.), представляющего переработку второго тома *Истории украинской литературы*, выпущенной в 1957 г. Дискуссии, проводившиеся по поводу этого издания украинскими литературоведами, длившиеся почти весь 1965 г. указали на достижения и недостатки в решении многих методологических проблем при создании историко-литературного обобщающего труда.[5] Именно эти принципиальные дискуссии помогли украинским литературоведам надлежащим образом подготовиться к созданию капитального синтетического труда по истории украинской литературы. На основании опыта всех изданных до сих пор трудов по истории украинской литературы сейчас на Украине подготовлена к изданию *История украинской литературы в восьми томах*. Первый том этого обширного труда уже вышел в 1967 г.;[6] в нем рассматривается украинская литература от периода ее зарождения в эпоху Киевской Руси, кончая анализом литературных памятников первой половины XVIII ст. Кроме общеизвестных памятников здесь впервые дается большая часть материалов, которые не входили ранее в историко-литературные работы или только вскользь упоминались в них. Можно надеяться, что остальные тома будут содержать столь же интересный и обширный материал и что коллективу авторов, соответственно поставленной цели, удастся обогатить украинскую литературу таким фундаментальным трудом, который всесторонне осветит сложный многовековой процесс развития украинской литературы на всех исторических этапах, раскроет закономерность появления в ней разных идейно-художественных направлений, течений и стилей и покажет взаимосвязи с русской и другими национальными литературами — вернее удовлетворит всем требованиям современного литературоведения.

Вера Шер

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] П. К. Волинский, Ю. С. Кобилецкий, І. І. Пільгук, П. П. Хропко, *Історія украинської літератури*. Література першої половини XIX століття. Київ, 1964, 575 стр. и тех же авторов: *Історія украинської літератури*. Література другої половини XIX століття. Київ, 1966, 763 стр.

[2] Зозуля, М., *Каким должен быть вузовский учебник по истории литературы?* ж. *Вопросы литературы*, 1967, № 2, стр. 168—183.

[3] *Історія укра нско літератури* (кінець XIX — початок XX ст.) за ред. Н. Й. Жук, проф. Л. Д. Іванова, проф. С. М. Шаховського, Київ, 1967, 475 стр.

[4] М. Б. Храпченко о применении этого принципа упомянул в своем докладе о направлении новых исследований и методов в советском литературоведении, прочитанном 28 мая 1968 г. в Венгерской Академии наук.

[5] Подробно об этом см. в статье Г. Сивоконь, *Второе прочтение*, опубликованной в ж. Вопросы литературы, 1968 г. № 1, стр. 78—90.

[6] *Історія укра нсько літератури у восьми томах.* Том перший. Давня література (XI — перша половина XVIII ст.), відп. ред. Л. Е. Махновець, Київ, 1967, 539 стр.

Jack Lindsay: Byzantium into Europe

The Byzantium as the first Europe (326—1204 A. D.) and the further Contribution till 1453 A. D. London, The Bodley Head, (1952)

The basic idea of Lindsay's Byzantium image, drawn in huge outlines and powerful colours, is brought home by the subsidiary title. Since its foundation in 326 up till the disgraceful Latin conquest which stopped the rule of the basileus over the city for a time Byzantium had been — according to the author – part and parcel of Europe. This statement is surprising and it seems to be a daringly one-sided one. All over the 485 pages of his book Lindsay brings an unmatched knowledge and wit to bear upon his arguments to prove this thesis of his. What we get is, perhaps, not so much a complete conviction as a masterfully written work which stirs thoughts as well as contrary arguments — a work which enriches the reader in very many respects.

The beginnings of Byzantium — as is well known — are connected with two dates. In 667 B. C. some seamen of Megara had founded a small colony on the hilly peninsula protruding into the Propontis and it was at the same spot that a thousand years later Constantinos founded the capital of the Roman Empire — a Christian empire by this time — and named it Néa Rhóme — later to be called Konstantinoupolis, by his own name. Ancient Byzantion had been an insignificant, small settlement compared to the metropolis taking shape at this time, but it nevertheless was the embodiment of the cultural heritage of pagan Hellas doomed to destruction. And these traces of the heritage were to interfere — as Lindsay points out — with the fate of the metropolis built upon the port of the Megara seamen as well as its culture. With the forming of the city they even helped to shape the spiritual life of the whole empire. Undoubtedly, Constantine's Byzantium became the capital of the Christian empire even though it had been born amidst the enormous crisis of an antic state (23—30). Lindsay's presentation of Constantine's state is detailed and conscientious but the social analysis is only seemingly deep-going (33—64). If we accept that the social order of mediaeval Europe is feudalism it is — to say the least — debatable that it is identical with the Western, classical form of feudalism. Lindsay says quite categorically: "The great interest of Byzantium and its various achievements underlay the whole of mediaeval Europe will be seen in its full cogency . . ." (64) The following sentence is acceptable only in part: "the third century represented the open crisis of slave-economy and the ancient state, and the Constantinean State the first phase of a new world in which the feudalizing forces fight to take over and control the ancient inheritance." (ibid.) The sentence is disputable only inasmuch as we regard Byzantium as the exclusive starting-point of this truly involved social and cultural process. We get a very effectively written, though rather short, survey of Byzantine historic events (65—104).

In the following part we are acquainted with the life of the state (105—168). The Justinian code of rights, the fights of the parties, the life of cities and villages, the army, the life and struggle of peasants, the organization of the peasant-army of the themas are all well-known facets of Byzantine history . . . But Lindsay acquaints the reader with many original statements that are near the Marxist (Levchenko) point of view and which testify that his approach is more individual than the curt (but useful) surveys of Brehier and Diehl but which do not surpass Ostrogorsky's analyses. But then this could not have been Lindsay's aim either.

This is what we can say about his presentation of the religious fights. The fights of the orthodoxia and the heresis in Byzantium rather than in the West went on in a very refined spirit but also with an un-

matched cruelty (169—259). H. G. Beck *(Byzantinisches Handbuch* 2/1. *Theologische Literatur und Kirche in Byzanz. Hb. der Altertumswiss.)* probably tells more news about the subject in his nice system but Lindsay again surprizes us with many original ideas. His favourite one is the following up of the 'pagan' antic infiltration into Christianity. The idea has already been tackled by Harnack and Norden but for the student of the history of religion Lindsay has brought many interesting thoughts and results. The destructive opposition of the orthodoxia and the nationalistic heresies, the inner problems of the iconoclasmos (221—235) is discussed in a way that is full of novelties. Talking about the bogumils Lindsay stresses the extreme rapidity with which the heresies spread among the peasant masses of the Northern Balkan (244—254).

After such a minutely detailed analysis of the complicated history of Byzantium and its shaping forces the sketch of Byzantine culture, under several headings, cannot possibly lack substantial basis. Byzantian culture came about from a long coexistence of late-Roman and Greek culture to which significant Oriental influences were added. Lindsay unearthes splendidly the ingredients of a compilative and yet original culture. "Hellenistic art in the form taken in the countless Alexandrian workshops flowed in with its graceful rhythm and fresh impressionist nuances of colour and atmospherics; Syriac art brought its harsh dramatic impact and Mesopotamian art, its hieratic contours ... Allegory and realistic narrative, pagan motives and apocalyptic passion." (251). All these changing and shaping forces and forms come from the people. Man, tormented by the great changes of the late antic tried to express its pagan, Jewish and Christian notions about the world in Dura-Europos's images (266—267). The marked and three-dimensional world of the polis — we could say — gave way to the two-dimensional new state burdened with an Assyrian splendour and obscure notions and the Oriental over-heatedness of Antiocheia (*βασιλεία των Ῥωμανῶν*). And this is how culture changes. A new art-form appears, the mosaic, and a new kind of church-architecture comes about in the Haga Sophia as its prototype (276) whereas the finest examples of mosaic art are preserved in the Ravennan San Vitale, the seat of Byzantian Italy's exarcha. The Byzantine masters, getting in touch with the art of the Scythians, bring the email-technique to perfection to mediate it to the West (277—278). The penetration of Byzantine art into Europe can be demonstrated in many other examples (Aachen, St. Denis, Germigny, Quimperlé). The author is quite willing to discuss the rôle of the iconoclasts in the history of Byzantine art in a positive light. There were popular, humanistic features coming to the foreground with the too hieratic Syrian traditions receding backwards. (281—286). During the reactionary and disturbed reign of the Macedonian dynasty (867—1057) some other tendencies also gained ground. It is probably enough to refer to the newly consecrated Hagia Sophia in Paulos Silentiarios which recalled the fresh colours of early spring — the light penetrates the huge edifice showing, as it were, the meaning of its architecture (Sophia). The heavy architecture of Byzantian churches arose under the two-century-long Macedonian reign, with the art of the icons also showing a new, more rigid and ascetic tendency on the hands of monk-painters and perpetuated by them — as Lindsay maintains. Yet, we must propose that the sentimental simplicity of the Slavian world annexed to Byzantium must have given warmth to this canonistic work of art. One must look at the icons at length ...

The Byzantian emanation reached the extreme parts of Western Europe, the British Isles (cf. with the York *Hodegetria* p. 293, Winchester Psalter 1160, p. 294), the Norman countries (Normandy and Siculo-Normandy) and even Chartres. The influence of Byzantium is, of course, even more powerful on the territories of its own cultural supremacy: on the lands of the Slavs belonging to the Eastern Church and in Southern Italy. In Russia, however, Byzantium was forced to share its influence with the Caucasian (Armenian-Syrian) and Iranic impacts. As to Southern Italy, Lindsay — deplorably, perhaps — talks about indirect impacts only, the influences through Monte Cassino. Even if he dwells on two classic Siculo-Byzantine relics (the capella palatina of Palermo and the Monreale cathedral) he fails to mention the Greek cloisters of Calabria and Sicily, which originally used to be Greek cathedrals. He, of course, touches on the contacts between Dugento and Byzantium (301—302).

"Byzantium, true, never created a great written drama; but its whole history was essentially dramatic." (303) The drama of Byzantium is liturgy — and the circus with the mimes whose antic predecessors had already made fun of Christian rites. They could not stay in Christian Byzantium for long (304—305). The musical and per-

forming festivals, however, were very popular: the akroaseis and the ekphraseis. The accepted times of these were the Kalenda New Year, the Maioumas (every third year) and the Brumalia in the autumns (305). On other occasions popular dances were performed most often by the guilds. The songs accompanying them were generally folkloristic in character. Written drama was really started by the play of a Jew, Ezechiel, under the title of Exodus, written in the most classic Hellen in an iambic meter. A school of drama was, however, started by somebody else called Methodios. This play was called "The Feast of the Ten Virgins" (Ludus de decem virginibus). The true form of the Byzantian liturgic play differs from its Western counterparts. It presented sermons and homilies.

The greatest dramatic creation of Byzantium is the lithurgy that is connected with Basileios and Ióannés Chrysostomos (307—308). The influence of antic elements is unmistakable in this great dramatic work. Compared to it the Protestant, but even the Catholic lithurgies of Western Europe are poor imitations. — Right to the sixth century the classical tradition of music had survived. But from this time onwards some basically new, Oriental forms appeared. The common source of Byzantian and pre-Gregorian music were the Antiochean and Jerusalem churches with the synagogue in the background (309). Antic music was built upon the quantitative forms of the verse, popular psalms arose under quite different circumstances. A more perfect hymnody is the way the people of the bios theóretikos, the monks used to sing (311). It was from the psalms that the heretics created their lighter types of songs. The theme of lithurgic drama returns later on as a truly homiletic presentation of a biblical scene in contrast to the theoretical ludus of the West which was also biblical in its inspiration but which was far less theological (316—323). Nevertheless, in the late-Byzantine age the Western-type lithurgic ludus, regarded profane by the Greek hierarchs, re-appears. It is impossible to enumerate Lindsay's interesting remarks on the musical ornamentation of the lithurgic play (320—321). The ornaments are full of splendour, almost too refined compared to the Western cantus planus (except the jubili) and they had undoubtedly entered Byzantium through Syrian (and Jewish) music. The oldest Byzantine musical form, the kontaktion, goes back to Romanos who had been a Syrian Jew before he became the greatest church-composer of Byzantium. After a short discussion of the heirmos and troparion Lindsay goes back to the subject of the kontakion (as the most favoured of all forms) which was sung much outside the church as well. Christmas kontakions, for example, were performed in the emperor's palace by some fifty psaltes, the hymn-singers of the Apostoleion and the Sophia. Solemn acclamations, the akta featured both in the emperor's and the church's lithurgy. The same can be said of the musical, and even dancing, ornaments of the above-mentioned dramatizations of logoi panégyrikoi. The people of the Greek villages had a patronal festival which they called panegyris and on these occasions the choir leaders and the people gave a common singing and dancing performance of the enkomions (322). The colourful, rich musical culture unites and resounds in an angelic tone, the echo, the 'ep' ouranious'. May we suggest that it is above all in this kind of music that the Oriental (Syrian-Hebrew) religious notions express themselves best together with the teaching of the earthly reflection of the 'ideas'. A beautiful hymn of the Caroling culture can, at its best, place the saints among the cherubim: "inter ardentes cherubim catervas . . ." A kontakion cherubikon, deriving from the same period, represents the flaming inhabitors of heaven with mortals: "Hoi, ta chéroubim mystikós eikozontes..."

As to literature Lindsay makes the following general statement: "Literature is not as great as Byzantine Art; it lacks the universal quality, the mass-element, except in religious terms." (340). Literary works, he explains, had to suffer from the double controlling power of the orthodoxeia and the basileia. Lindsay's remark is exact: "The basic dilemma appeared in the fact that when the writer moved fully into the mass-area he became a religious polemist or expounder, and when he tried to draw on the humanist positions of tha pagan past he tended to fall into the élite attitudes of that past." The representative genre is historiography. But the Byzantine rhétor does not only draw on the Thukydidean heritage. The greatest of them all was Jóannés Malalas, a Syrian of Antiochy (Malalas meaning rhétor in Syrian). Agathias, another historiographer, was a jurist as well as a poet, a true representative of the Priscinean and even Ciceronean type of writers (342). The true overture in poetry, by the way, was heralded with the appearance of the Egyptian school in the 4th and 5th centuries. (Egypt at that time belonged to the Pars Orientalis and thus to the Eastern-Roman Empire.) (544) The 7th-century Joannés lived also

on the peripheries of the Byzantine world, in Damascus, which was under Arabic rule in addition — he even surpassed the great poet of the Emperor City, Theodoros, the hégumenos of the Stoudios cloister (545). The history of Barlaam and Josephat arrived in Byzantium from Georgia and on to the Latin West including Hungary, although Lindsay makes no mention of that. Instead of going into details let us conclude that Byzantium assimilates much rather than makes others to assimilate in contrast to the daring and risky venture of the Palaia Rhómé which gave the new people the hard lesson of having to acquire tha antic erudition together with the acquisition of Christianity. It seems that the hard rationalism of the Italón sophia was missing here and this is why this colourful, rich culture could not achieve anything quite as dynamic and creative as its Latin counterpart. Lindsay arrives basically at the same conclusion: "There are no great works in the sense the writings of Homer and Aischylos, Plato and Aristotle, Sappho and Theokritos are great ... or those of Dante and Chaucer, Rabelais and Villon, Cervantes and Shakespeare." (351) Lindsay supplements the picture with some more concrete features through a discussion of the poet Nonnos, a Byzantine legend, Photios and Psellos (representatives of Byzantian humanism) and the Digenes Akritas, an epos (353—368). As to the latter: the style of the popular epics (agyrtes) had an effect on the style of the official inscriptions which, in their turn, became an integral part of Byzantian historiography. This is how elements in the history of style connect the popular epic with the historiography of the court (368—376). And finally, we must not forget about the last service Byzantium, on the brink of its destruction, made to European culture: the inspiration it gave to Latin humanism (Michaél Chrysoloras — Coluccio Salutati, pp. 377—383). Lindsay resumes the subject somewhat later (447—452).

After discussing some better-known subjects (Byzantium an l the West, Byzantium and the Arabs) Lindsay deals with the achievements of Eastern Rome in the field of the natural sciences (alchemy and technology) — in a highly interesting chapter on the history of sciences.

In the final chapter (Conclusions) Lindsay gives a clever survey of the history of Byzantine studies from the end of the 17th century (Du Cange) to Gibbon and Toynbee It is a great pity he does not mention Montfaucon or the Bonn byzantinists. His blames concerning the prejudices of Gibbon and Toynbee are fully justified. We cannot know Europe without knowing Byzantium. And if we — in conclusion — apply Lindsay's results on Hungary we are bound to say the same. The age of the Árpáds with its literary and general culture can never be fully discovered without a complete confrontation of the Hungary of those times with Byzantium.

LÁSZLÓ MEZEY

Robert Goffin: Fil d'Ariane pour la Poésie

Précédé de la lettre de Jean Cocteau. A. G. Nizet, Paris, 1964, pp 280

Robert Goffin est l'une des personnalités représentatives de la poésie contemporaine de langue française et le recueil de ses morceaux choisis, publié en 1966 dans la collection «Poètes d'Aujourd'hui» de Seghers, avec une excellente présentation d'Alain Bosquet, a pu convaincre les sceptiques, si tant est qu'il y en eut, de ses qualités. Goffin est un poète disposant d'une expérience quasi unique en son genre: il a publié son premier recueil il y a un demi-siècle, en 1918, ses œuvres sont le miroir des mouvements poétiques les plus marquants du siècle. Malgré cela, son intonation est tout à fait personnelle, on ne saurait s'y tromper. Sa carrière a débuté sous le signe du symboliste Albert Samain; puis c'est l'unanimiste Jules Romains qui l'a influencé; plus tard, ce sera le cubisme d'Apollinaire, ensuite Cendrars, les surréalistes — Breton et Éluard surtout; à ce dernier, il a emprunté le titre de l'un de ses récents volumes: *Sources du Ciel* —, enfin le néo-classicisme de Paul Valéry. Mais il n'est pas resté insensible à la rhétorique cosmique de Paul Claudel non plus. Avant tout, c'est cependant au jazz qu'il s'est nourri, il lui a consacré peut-être le premier article analytique au monde et, en 1930, dans *Aux Frontières du Jazz*, il l'a taxé de «première forme du surréalisme».

Fil d'Ariane pour la Poésie est une confession sur cette carrière de cinquante ans dans le domaine de la poésie et de la critique, une somme au sens le plus large du terme: autobiographie poétique, livre de

raison des problèmes et possibilités du vers, des maîtres de la poésie française, «parce que les problèmes des autres sont à la mesure de ma vocation». Goffin se propose de composer son livre dans l'esprit de Valéry qui «a clairement parlé de ce qui est obscur . . . Valéry était un mathématicien qui s'entretenait de poésie, tandis qu'André Breton la commentait avec le langage même du délire. L'un expliquait, disait, signifiait, communiquait; l'autre procédait par circuits d'allusions, de suggestions, d'images» — se remémore Goffin le début des années 1920, les conférences de Valéry et de Breton, quand, tout subjugué par le sortilège de celui-ci, il ne comprenait pas celui-là. Ce livre est une profession de foi pour Valéry, sans pour autant renier le surréalisme ou les autres maîtres; bien au contraire: c'est une continuelle polémique avec Roger Callois dans la défense du surréalisme. *Fil d'Ariane pour la Poésie* est un acte de fidélité à la conception de Remy de Gourmont choisie comme devise de tout l'ouvrage: «la critique est peut-être le plus subjectif de tous les genres littéraires.»

Robert Goffin passe en revue, du point de vue de sa propre pratique poétique, l'histoire de la poésie française depuis Charles d'Orléans jusqu'à nos jours. Selon lui, «de siècle en siècle, le flot du génie poétique français coule entre les rives de bassesse des critiques». Il renvoie aux attaques contre Corneille, Racine et Victor Hugo, au fait que Sainte-Beuve appréciait plus Joséphin Soulary que Baudelaire, aux erreurs de Faguet, Brunetière et Lanson. Sur les traces de Valéry, le poète belge insiste sur la nécessité pour le critique d'être lui-même, dans une certaine mesure, poète «pratiquant» pour pouvoir saisir ce dont il parle. Mais, à titre de rappel, disons que Sainte-Beuve a été un poète appréciable . . .

Goffin veut que les sommets du génie poétique français se trouvent dans les œuvres de Villon, Ronsard, Malherbe, Corneille, Racine, Hugo, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Apollinaire, Valéry et Cendrars. Pour ce qui est des contemporains, il témoigne de prudence, soulignant que, là, les erreurs, les appréciations excessives sont fréquentes et mentionnant, dans le passé, le cas d'un abbé Delille, d'un Hérédia, d'un Samain ou d'un Verhaeren. Il revient plusieurs fois à ce dernier et s'indigne de l'opinion de Stefan Zweig qui, encore avant sa mort, le taxait de génie de l'époque. En général, Goffin témoigne une profonde compréhension à l'égard de ses collègues vivants; des plus éminents, ce n'est que Saint-John-Perse qui le rebute, ce qui crée un nouveau point de litige entre Callois et lui.

«La forme est le secret de l'œuvre» — nous enseigne Goffin d'après Gide, puisque les poètes distinguent de leur attention, depuis Villon déjà, des thèmes identiques, par exemple: la fragilité de l'amour sous la férule du temps. «Ce qui diffère, de l'un à l'autre poète, c'est la qualité de l'expression verbale, le côté technique, l'usage du langage systématiquement organisé pour atteindre des fins poétiques particulières.» Trois moyens permettent de modifier les lois de la langue: la métrique, le rythme ou l'image. C'est sur cette base que Goffin procède à la division chronologique des longs et riches siècles de la poésie française. Pendant longtemps, plus ou moins jusqu'à Rimbaud, «la poésie est une question de métrique. La poésie c'est le vers, et le vers est soumis à la législation des pieds, des rimes, des hiatus, des césures». Avec Victor Hugo, «une nouvelle loi intervient . . . c'est l'emploi de l'image» qui, pendant des centaines d'années, n'a été que «moyen accessoire dont les poètes usent peu, dans le cadre de la technique classique». En fin de compte, chez Rimbaud, l'image se change en l'élément fondamental du vers: «le poème ne narre plus, il suggère par la métaphore.» Graduellement, les poètes abandonnent la technique classique, «l'ancien jeu des vers», comme disait Apollinaire, «pour alimenter leurs poèmes, sur le plan du langage, de rythmes et d'images». C'est ce processus que Robert Goffin suit méticuleusement, dans son ouvrage, de Nerval à nos jours.

Par suite du règne de l'image, de la suggestion, Goffin considère comme d'extrême importance l'éclaircissement des allusions, le déchiffrement de leur système. Lui-même démontre les rapports concrets de certaines allusions, surtout dans le cas de Nerval et de Rimbaud. Il est impossible de présumer de l'avenir de la poésie, explique-t-il, mais ce qui ne fait pas de doute c'est que la poésie raisonnée, didactique du XVIIIe siècle et narrative, anecdotique du XIXe siècle a passé, les Laprade, Soulary et autres Parnassiens sont à leur déclin. De Nerval aux surréalistes, la direction et la notion même de la poésie ont changé, chaque poète prétend à une définition autonome, individuelle du genre et ce n'est que sur la base de celle-ci qu'on peut risquer un jugement exact et pertinent sur chacun.

Ce livre d'une belle richesse, d'une éblouissante finesse d'esprit comprend peu de thèses auxquelles nous pourrions nous rallier sans réserves, mais cela ne veut pas dire que *Fil d'Ariane pour la Poésie* n'est pas une grande œuvre, une œuvre marquante, car nous tenons là une excellente introduction à la poésie venue après Nerval et Rim-

baud, y compris, naturellement, la poésie de Goffin lui-même. Elle nous pousse à une confrontation permanente — nous n'en donnerons qu'un seul exemple: les points de vues de grande portée qu'elle fournit aux analyses typologiques de la poésie hongroise et, probablement, de tous les autres pays de l'Europe de l'Est.

LÁSZLÓ FERENCZI

Péter Egri: James Joyce and Thomas Mann. Decadence and Modernity

Edition of the Hungarian Academy of Sciences, Budapest, 1967, p. 422

The subtitle indicates the proposition of Péter Egri: to draw a borderline between decadence and modernity. To do so, would seem to be no new task and yet up-to-date; it is in the fashionable cloak of modernism that decadence gets a prominent place in the discussions of our days. Suspicious rejection of modernity was, of course, preposterous at its time, for it cut off the way of development to Socialist literature. The representation of decadence as an up-to-date trend, the only one worthy of our epoch is, in my opinion, still more absurd: it would mean the denial of our mere existence.

Egri refutes by factual examples the arguments of those who place decadence on a pedestal, and no "modern superstition" deters him. Few arguments seem at first sight more specious than that which invokes in connection with the problems of art the radical changes in science, yet Egri emphasizes with reason that Joyce was not influenced by modern physics but by philosophical deductions drawn from it and even this was not a direct process. Social and ideological land-slides were needed to predispose cubists and surrealists, and even Joyce himself to the theory of relativity, and especially to moods arising out of it. Let us add that the condensation of scientific theories to Weltanschauung (world view) is created by the same mood of crisis which also brings about the aesthetic shock. There is no interrelation of cause and effect between art and science, both are the offsprings of the same Zeitgeist (spirit of the age). If it were not so, the Janus-faced quality of science could inspire as well an art expressing the limitless potentialities and the vertiginous greatness of man.

Neither does Egri shut his eyes to superstitions in aesthetics. He does not accept that criteria of style should in themselves be realist or decadent, nor does he share the popular prejudice which considers the choice of style fortuitous. The chief merit of the paper consists just in the analysis of dialectic ties existing between content and form, this constitutes its true framework. The conspicuously concentrated examination of dream and vision can be considered rather as a thread which enables us to see clearly very interesting interconnections and contrasts, yet which had rather to be "drawn out" after the work had been finished in order to let the traces of the shopwork disappear. It serves rather to disclose the secret of the author, how he did find his way to discuss modernity from the right angle, on the other hand, the reader is interested only in the final result attracting him by its exact truth. Restricted to a unique point of view it could become a limiting factor, Egri fortunately transgresses it many times if this is required by the process of debate.

The choice of the twofold example is a hit right in the middle. We could say he compares congenial minds. In this sense Kafka, too, could be a match to Mann, but for him the powerful intensity of a sole phenomenon establishes the comparison. The relationship of these two writers was made clear by the known essay of Georg Lukács (Lukács, G., *Franz Kafka oder Thomas Mann?* Wider den missverstandenen Realismus. Claassen 1958, S. 40—79), but experiments were also made to measure the poet of unsolvable anxiety to those who had found the solution. In one of his essays Egri, too, analyzes, in a striking manner, the "Kafkaic" side of Klim Samgin.

It is in their artistic buildup that Joyce and Mann are akin. Both strive for the great synthesis and both realize it, one of them virtually, the other to the full sense of the word. Even the line of their literary career is similar: first the milieu description with traces of the naturalist tradition in a certain sense, later artists' novels or stories operating with symbols; the chronicle of the sense of vocation followed by the work of a great synthesis which is at the same time — according to Mann — a Quester

novel, too, the story of the young man seeking the essence and hoping to be redeemed, and, at the end, the discovery of the myth. The confrontation will in the last analysis take place in the brain of the reader, the work deals with the two authors separately and avowedly so as to give, first of all, a complete picture of Joyce. So that over and above aesthetic polemics we get a Joyce monograph at last of someone who is not an uncritical fan of Joyce. The very complexity and individuality of the literary production of Joyce are likely to account for the fact of its being both in our country and abroad for the most part mapped by those who consider it a priori the most modern composition and give rather its apology than its unbiassed analysis. (There are, of course, exceptions, for instance the calmly objective introduction of Tibor Szobotka to *A Portrait of the Artist as a Young Man*.)

Besides, two other oeuvres have been inserted in the chapter on Joyce: those of Chekhov and Ibsen. Chekhov only in such measure as it was indispensable. On the other hand, the analysis of Ibsen is long-winded and harms somewhat to the structure. The analysis itself is remarkable, however, I cannot agree to its subdivision in periods. The "uncertainty of symbols" as sole criterion makes *Rosmersholm* and even *The Wild Duck* slide across to the third, so-called symbolist period, although both have more affinity to the social drama series beginning with *The Doll House* than let us say to *Little Eyolf* or *The Woman of the Sea*.

The detailed list of relevant literature at the analysis of *Ulysses*, the culminating point of the chapter on Joyce also endangers the continuity of the structure, it should have had rather be placed in the appendix. The "culminating point" as a term is here a qualifying judgment, for although it is no easy job to say something new after so many Ulysses-exegeses, Egri succeeds in doing so. The characterization of the novel as a synthesis is already a commonplace. Yet Egri discovers that it is a synthesis of *decadence*, and this is genuinely new. He perceives in it the unity of difformity and artificial forms and incisively calls it "Carnival of isms". It is a double judgement: it does not embellish it by the magic of words to a realist work only because it was created by a powerful talent, nor, however, does he belittle its importance, for it is the prime source of a great variety of decadent tendencies. Speaking about Kierkegaard, one of our historians of philosophy introduced the witty category of the "inverted talent" for the genius expressing the crisis. Of the writers, it is surely Joyce whom this indication becomes.

The students of *Finnegans Wake* find themselves in front of such cross-roads which emerge in our days more and more often. Should the critic take the initiative of giving a sense to the insoluble work or should he inquire why it became insoluble? The latter alternative incurs the risk that readers and colleagues prone to snobism will not find the critic resourceful enough. Yet for a scientific conscience only this way can be trodden and Egri, too, chooses it.

The chapter on Mann is no more a complete monograph, this would require volumes. Only those questions are put which provide the appraisal of Joyce with a basis for comparison, Mann is used here as a scale. Besides the intersections of the two lines of development, it is the similarity of the *questions* raised by the two artists that inspire this solution. This similarity renders still more prominent the difference of the *answers* which is proved in every case by Egri with irrefutable logic.

He begins with the two works of the two authors' youth. The farewell of both to the world before 1914 has an autobiographic character, later on the contrast between artist and bourgeois gets the central place. In painting their milieu they resort with a self-evident ease to naturalist means, in the case of Mann, however, this remains on a technical level. his realism hits already in *The Buddenbrooks* the substance, the destiny of both family and individual is explained by the outer world. At the time when the artist heroes enter the stage, Joyce identifies himself with them without reserve, Mann, on the other hand, maintains an ironical, at some places even self-ironical, distance.

The comparison of *Fiorenza* with the dramas of Joyce is all the more interesting, since Mann's dramaturgy is in general overseen by critics. Egri shows that although with both writers the drama evolves from the short story, Th. Mann's different approach to reality brought success there where Joyce stopped short; dramatic moments could be condensated to drama.

The comparison is, of course, focussed on the great syntheses: *The Magic Mountain* and *Doctor Faustus*. Even Mann himself was aware that the period beginning with *The Magic Mountain* was related to Joyce. He feels kinship in the very renewal of the novel form, in that to some extent the work of neither of them could be called a novel in the traditional sense, although later on he distinguishes by a courteous irony his "languid traditionalism" from the innovations of Joyce. Egri seeks the cause of the

similarity mainly in the effect of the world war and this is, indeed, the most decisive factor. There is another identity, too, in the history of their genesis: both great novels have been conceived originally as short stories. A point of view still could be added: Mann himself speaks about the literary genre of the "Quester novel" and it is clear that Stephen is also such a "seeker", he is in quest not only of his "father" but also of the secrets of the universe. The contrast, too, is conspicuous: Stephen chooses the search but does not find any solution either in the concrete, or in the abstract sense. On the other hand Hans Castorp who was only forced or rather lured to search, strikes at least an abstract answer. This accounts for the importance of the "snow-dream" and at the same time for its deeply realist function. Any sort of cybernetic investigation of the role of the dreams would be completely misleading here. Mann is in such a direct connection with Freudian psychology as hardly anyone of the important writers, however, no Freudian influence can be revealed with him in the customary sense of the literature of our century. The world of instincts never gets ascendance on man even in his dreams, the dreams only express more clearly the thou thoughts of the hero than he himself would be able in his waking state. The psychologically authentic dream, making conscious the still-not-known, serves the same purpose for him as the rather traditional symbol-dream. *The Magic Mountain* gives an example for both: the Hippe-dream belongs to the first, the "snow-dream" to the second category. In the unconscious identification of Hippe and Madame Chauchat not only the morbid trait dominates, it provokes a weak and freakish revolt against the Prussian order in which the hero does with such a spontaneous ease fit in. After the Prussian type of upbringing, it is just as little surprising that someone is attracted by uninhibited slammings of doors as it is natural that he will admit this attraction even to himself in dreams only.

The "snow-dream" is one of the most debated episodes. Castorp becomes here Parsifal and Egri is right in espousing the cause of those according to whom the young engineer decides here *against* Naphta. Against Naphta, but not for Settembrini. The graceful figures do not indicate, in my opinion, the "golden age" of Signor Settembrini but, as all ideas of a golden age, the acceptance of an Utopian future. The final ring of the dream contradicts at the same time both the death-affirmation of Naphta and the death-avoidance of Settembrini. Castorp, because of his moderate abilities, can only in his dream and for a moment choose that which Mann marks as his ideal of life: the genius' way leading to life through death.

After *The Magic Mountain* the basis of parallels can only be the contrast. The study shows clearly this change by the titles of chapters. In the first period the gradual disintegration by decay or modernization of the conventional artistic world outlook dominates. The second period is that of breakthrough, with Joyce it is, of course, avantgardism, with Mann, however, it is true modernity that breaks through. The titles of the third phase indicate already the maximum of distance: the opposite movements in the rhythm of complete decadent disintegration and modern summing-up are to be compared. It is an excellent idea of Egri to discern even in the awakening of Mario to consciousness the opposite number of *Finnegan's Wake*, for the last work of Joyce is just a tumble into the unconscious without any hope of return to the surface. Mann, too, will slowly attain the world of myths but this means for him immersion into the world, not a descent into the night; he uses the past of humanity as a key to its future. *Finnegan* is a complete rupture even with that trivial and scanty action which characterizes *Ulysses*. The *Joseph Tetralogy* steals action back into the novel. In such a sense Egri is right in stating that in Joseph the contrasting principles strive for fusion: his figure unites mind with action. The idea of synthesis is not missing in *Finnegan* either but it promotes there only the blurring of contours and supposes a history which negates evolution and draws a circle returning into itself.

The Joycian features of the novel *The Beloved Returns* were analyzed already by Georg Lukács (Die weltanschaulichen Grundlagen des Avantgardeismus. Op. cit. S. 13—15), therefore the book does not spend here much time and passes over to the most interesting comparison: to that of *Faustus*. The protagonist of the novel is a composer, but in his lot the problems of modern art are expressed independently of genre. The challenge to look also for the reflection of the career of Joyce in the work of Leverkühn startles but at the first moment; Mann's *Faustus* does in fact reflect it. Joyce is here already no more a companion or counterpoint to Mann's art, but its hidden subject. Mann's peculiarity consists in treating and viewing all great problems as experienced from the inside, this concerns the decay of the bourgeois as well as that of the German people, and what could concern him more than the tragedy of the artist whose sensitive ear is hurt by all kinds of banality and vulgarity, but if he looses all

contacts with what he considers to be vulgar, he gets out of touch with the world and eventually with himself. Egri sees in Leverkühn the negative proof of Joseph's right, of that Joseph who could finally find his own self not in separation from, but in unity with, people.

The greatness of Mann is underscored just by this parallel: his personality as an artist is able to perceive that of Joyce (as a critic he was unable to do this) and make it a part of his synthesis, while for Joyce the synthesis in the opposite direction is unimaginable; the whole life-work of Joyce is based on an ever more violent negation of interaction and evolution; that is why even that of his works for which the whole human history and mythology serve as a setting becomes a "psychological picaresque". This witty term is also due to Egri, he sees in *Finnegan* a series of virtually inconsistent psychological adventures which do not alter the personality of the protagonist, as the classic picaresque was the series of real adventures.

Zeitbloom in *Faustus* has an interesting comparison. He is filled with desperate anger when he learns that some dentists discard the lately discovered root-treatment and throw the sick tooth out as earlier: "innovation" means here simply recoil to the past (the comparison originally comes from Leverkühn). This was the most torturing problem of the years of Fascism: Yesterday entering the stage in the mask of Tomorrow, as for instance Brecht represents it in the tragedy of Galilei. History has unmasked to full extent this falsification; however, in the field of art the distinction between the new and the only seemingly new is not so clear-cut as yet. The greatest merit of Egri's fine study consists in making this difference visible. Mann opens really new horizons while Joyce, notwithstanding all his talents, forsakes the achievements of an epoch, after his rupture with the 19th century he moves partly to the Past, and partly to Nothing.

I would like to stress still one particularity which consists in the method of the book. Egri is not willing to participate in the unfruitful and barren debate aroused by the confrontation of philology with aesthetics. His philologic equipment is always exact and reliable (in some parts perhaps a bit too prominent), but it is always only a means used together with the categories of aesthetics to the end of grasping significant connections. A case in point: philology enables him to notice all points of similarity and to use them in an ingenious way but only aesthetic analysis renders him possible to see and let others see the contrasting roles of the two artists. This is not the least moral of his work.

VILMA B. MÉSZÁROS

Quelques aspects du roman moderne

Jozef Felix (Réd.): O svetovom románe. Éd. Slovenská akademia vied. Bratislava, 1967, pp. 310

Sous l'impulsion de l'institut académique slovaque pour l'étude des problèmes de la littérature mondiale, un groupe d'érudits s'est proposé d'analyser et de présenter — en langue slovaque — les aspects les plus discutés du roman moderne. Ainsi naquit ce volume qui réunit douze essais sur les phénomènes marquants de la littérature romanesque contemporaine ou sur des auteurs appartenant à une génération précédente, mais exerçant toujours une influence décisive. Cependant, comme il arrive souvent dans des cas pareils, le rédacteur de la publication, le professeur Jozef Felix, a dû faire des concessions aux goûts personnels ou aux préoccupations professionnelles de ses collaborateurs. C'est pourquoi, au lieu de pouvoir présenter (comme il aurait certainement souhaité) un tableau exhaustif des grands courants du roman moderne, il s'est vu obligé de s'incliner devant les nécessités et de publier des études sans liens internes qui, cependant, ont — chacun à part — un intérêt incontestable.

Toutefois, l'essai préliminaire de Mme Nora Krausová remédie fort opportunément à cet état de choses. S'appuyant sur les thèses de György Lukács, elle y présente les grands chemins de l'évolution du roman moderne depuis la désintégration du personnage romanesque traditionnel jusqu'aux recherches des adeptes du «roman nouveau» français. Elle étudie aussi les changements survenus dans la structure même du genre, la représentation modifiée (par rapport au roman du XIXe siècle) de la réalité extérieure et intérieure, et — comme phénomène corollaire — la profonde modification des moyens d'expression et des effets artistiques. Ainsi, grâce à l'étude

de Mme Krausová, les lecteurs disposent d'une vue d'ensemble précise, d'une thèse solidement construite dont les conclusions sont étayées et illustrées par les études monographiques des autres auteurs du recueil.

De celles-ci, il convient de mettre à part, je crois, l'essai critique consacré par le professeur Jozef Felix à la théorie et aux œuvres du «roman nouveau» français. Le professeur Felix y suit pas à pas les conditions dans lesquelles l'anti-roman s'est élaboré, il analyse les principes esthétiques appliqués dans des œuvres représentatives et, enfin, il dresse le bilan — nécessairement provisoire — du mouvement. Cette étude du professeur Felix est, à n'en pas douter, un des essais les plus pénétrants qui aient été consacrés — à l'étranger — aux problèmes esthétiques du «roman nouveau».

M. Vladimír Oleríny présente un tableau fort instructif des grandes tendances de la prose espagnole, et c'est d'autant plus méritoire que l'auteur a dû se pencher sur diverses littératures nationales, voire même sur les littératures de deux continents.

Les autres études qui figurent dans ce recueil, ont un caractère plus spécial: elles s'attachent à déceler le cheminement d'un sujet ou à définir la «fortune» actuelle d'un auteur ou d'une œuvre. Parmi ces dernières, j'ai particulièrement apprécié l'essai pertinent de M. Anton Vantuch sur la part des éléments réels et fictifs dans le roman historique de Lion Feuchtwanger consacré à Rousseau: *Narrenweisheit, oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau.*

Terminant la lecture toujours agréable de ce recueil d'études, force m'est de regretter que les savants auteurs n'aient pas élargi le débat en étudiant aussi les phénomènes nouveaux dans la création romanesque soviétique, polonaise ou hongroise. A propos de cette dernière, ils auraient certainement pu trouver des sujets de méditation en étudiant les œuvres d'un Tibor Déry ou d'un László Németh, pour ne citer que ces deux classiques de notre littérature moderne.

László Dobossy

Milorad Živančević: Ivan Mažuranić

Matica srpska, Novi Sad, 1964, 290 pp.

Eine der größten Gestalten der kroatischen Dichtkunst überhaupt und einer der bedeutendsten kroatischen Politiker in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist — wie bekannt — Ivan Mažuranić (1814—1890). Er war der erste Banus in Kroatien, der nicht dem Adel angehörte. Der Dichter Mažuranić, wie auch der Politiker, der »Banus aus dem Volk« (»ban-pučanin«), erregt schon seit dem vorigen Jahrhundert das Interesse der Wissenschaftler, der Literarhistoriker und Geschichtsforscher. Mit seinem dichterischen Schaffen befaßten sich auch in den letzten Jahrzehnten mehrere jugoslawische Forscher. Gleich nach dem Ende des zweiten Weltkriegs, noch im Jahre 1945 erschien das umfangreiche Werk, des leider so früh verstorbenen namhaften kroatischen Literarhistorikers Antun Barac unter dem Titel *Mažuranić* und 150 Jahre nach der Geburt des Dichters wurde die vor uns liegende Monographie von Milorad Živančević herausgegeben. Živančević ist ein bekannter Vertreter der jüngeren Generation der jugoslawischen Literarwissenschaftler, der an der Philosophischen Fakultät in Novi Sad (Neusatz) tätig ist.

Barac befaßt sich in seinem Buche in erster Linie mit der ästhetischen Analyse der dichterischen Werke von Mažuranić und er kommt dabei zu beachtenswerten Ergebnissen. Živančević nähert sich seiner vielversprechenden Aufgabe von einem anderen Gesichtspunkt. Auf Grund einer sorgfältigen und mühevollen Arbeit in Archiven und Handschriftenabteilungen ist es ihm gelungen, ein zuverlässiges und plastisches Bild des Menschen, des Politikers und, last but not least, des Dichters zu zeichnen. Bei seiner gewissenhaften Arbeit benützte er, selbstverständlich, auch die bis dahin erschienene reiche Literatur über Ivan Mažuranić.

Fast auf hundert Seiten befaßt er sich unter dem Titel *Curriculum vitae* mit der menschlichen und dichterischen Entwicklung des Dichters und er konnte hier mehrere bisher nicht vollständig geklärte Umstände ins rechte Licht rücken.

Im größeren Teil seiner Arbeit bearbeitet Živančević den schriftstellerischen Nachlaß von Mažuranić und schreibt ausführlich über seine Tätigkeit auf dem Gebiet der Poesie, Kritik, Übersetzung und Publizistik. Bei mehreren Artikeln, meistens politischen Charakters, die unter einem Pseudonym oder anonym erschienen sind, ist es

dem Verfasser gelungen, die Autorenschaft Mažuranić's festzustellen. Im weiteren spricht er über die Beziehungen des Dichters zur klassischen Poesie in lateinischer Sprache, zur kroatischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts (Dubrovnik), zur serbokroatischen Volksdichtung, sowie zu den großen slawischen Dichtern Puschkin und Mickiewicz und dann übergeht er zur Behandlung seiner Hauptwerke: der Ergänzung von Gundulić's *Osman* und des epischen Gedichts *Smrt Smail-age Čengića*.

Das Hauptwerk Ivan Gundulić's (1588—1638), des bedeutendsten Dichters der Literatur in Dubrovnik, ist bekanntlich das Epos *Osman*, von dessen 20 Gesängen der 14. und 15. Gesang fehlen. Nach einigen früheren nicht volkommen geklückten Versuchen ist es eben Mažuranić gelungen, die zwei fehlenden Gesänge auf meisterhafte Art zu schaffen. Seine Ergänzung ist hinsichtlich des Inhalts, der Sprache und Form vorbildlich und mustergültig und zeugt nicht nur von einem nicht alltäglichen dichterischen Talent, sondern auch von der Gabe der Einfühlung, des Einlebens in das Werk des hochgeschätzten Vorbildes und Vorfahren.

Die Dichtung *Smrt Smail-age Čengića* wird von Živančević eingehend behandelt. Er befaßt sich mit den Umständen ihrer Entstehung, den Quellen, der Bedeutung der zugrundeliegenden historischen Ereignisse, mit dem Einfluß der Volksdichtung, der Darstellung und Gestaltung der Helden und mit den Hauptmotiven des Gedichts. In Anbetracht dessen, daß über Mažuranić's Hauptwerk eine reiche Literatur zur Verfügung steht, kann es dem Verfasser nicht übelgenommen werden, daß er auf diesem Gebiet nicht viel Neues bringen konnte. Vielleicht könnte aber das beanstandet werden, daß er der ästhetischen Analyse dieses eindruckvollen, auch heute noch beliebten dichterischen Werkes nicht mehr Zeit und Raum schenkte.

Die Beziehungen des kroatischen Dichters und Politikers zum Ungarntum werden in der Monographie nicht vernachläßigt. So befaßt sich Živančević z. B. ziemlich ausführlich mit Mažuranić's Flugschrift aus dem Jahre 1848 *Hrvati Madjarom* und er erwähnt auch seine Studienjahre in den ungarischen Schulen zu Fiume und Szombathely (Steinamanger). Es klingt aber etwas eigenartig, daß der Autor den ungarischen Dichter Ferenc Császár, den Fiumaner Lehrer der ungarischen Sprache von Mažuranić, als »Madjaron« benennt. Sich auf Djuro Deželić berufend, spricht er auch darüber, daß der kroatische Dichter in seinen Gymnasialjahren auch Gedichte in ungarischer Sprache geschrieben hat, doch kann er dafür kein Beispiel anführen. In der Budapester Universitätsbibliothek befindet sich ein Exemplar eines ungarischen Gedichts von Mažuranić aus dem Jahre 1832, das in Form eines Flugblatts herausgegeben wurde, doch konnte das Živančević, als er seine Monographie verfaßte, noch nicht bekannt sein. (Das Gedicht hat vor einigen Jahren Kálmán Bor entdeckt und bis jetzt wurde nur die erste Strophe in einem kurzem Referat 1965 veröffentlicht.) Über die Beziehungen des Dichters Mažuranić zum ungarischen kulturellen und literarischen Leben ist noch so manches ungeklärt; so z. B. sein Verhältnis zu Ferenc Ürményi, dem Gouverneur von Fiume, an den das oben erwähnte Gedicht gerichtet war, und der ihm später ein ungarisches Stipendium sicherte; sein in Szombathely verbrachtes Schuljahr (1834/35), wo er der Vorsitzende des Selbstbildungsvereins des Gymnasiums gewesen sein soll und angeblich auch Gedichte in ungarischer Sprache schrieb; vielleicht könnte auch angenommen werden, daß er irgendwelche Anregungen aus der ungarischen Poesie erhielt usw. Noch mehr wäre möglicherweise in diesem Zusammenhang über den Politiker Mažuranić zu sagen, doch gehört das in den Bereich der Geschichtswissenschaft.

Milorad Živančević's Werk über Mažuranić ist in einem leicht lesbaren, flüssigen Stil geschrieben. Es ist die Frucht einer gewissenhaften, gründlichen Arbeit, in dem neue wissenschaftliche Ergebnisse erzielt werden konnten und das, sowohl dem Verfasser als auch der jugoslawischen Literarwissenschaft zur Ehre gereicht.

Mit der Herausgabe dieser Monographie hat der älteste serbische wissenschaftliche Verein, die 1826 in Pest gegründete *Matica srpska*, dem großen Dichter des kroatischen Volkes ihre Ehrenbezeigung—anläßlich der hundertfünfzigsten Jahreswende seiner Geburt — in würdiger Form erwiesen.

Die *Matica hrvatska* veranstaltete im Herbst 1965 eine sehr erfolgreiche wissenschaftliche Tagung in Zagreb (Agram), wo sich in- und ausländische Literarhistoriker und Geschichtsforscher eingehend mit der Persönlichkeit und dem Schaffen Mažuranić's befaßt haben. Dieses Treffen der Mažuranić-Forscher, das die Wissenschaft mit neuen Angaben und Gesichtspunkten bereicherte, war nicht nur eine würdige Huldigung dem Andenken des Dichters, sondern auch ein bedeutendes Ereignis des jugoslawischen wissenschaftlichen Lebens. — Die Referate der Mažuranić-Tagung wurden in der Zeitschrift *Kolo* (1965.9—10) veröffentlicht und verdienten eine besondere und eingehende Rezension.

István Póth

Elemér Jancsó: A felvilágosodástól a romantikáig

Des Lumières au Romantisme. Editura Pentru Literatura, Bucureşti, 1966, p. 325

Le siècle des Lumières, ainsi que la période littéraire qui lui fit suite bénéficient, dans toute l'Europe, de recherches toujours plus approfondies. Les études de détail en nombre croissant, les analyses des courants de style, des tendances de l'histoire des idées, des corrélations sociales appellent les entreprises de systématisation, de synthèse. Toutes proportions judicieusement gardées, le recueil d'études de l'historien de la littérature vivant à Kolozsvár doit compter dans cette dernière catégorie.

Le volume qui fait la somme des recherches d'Elemér Jancsó sur les particularités de l'évolution de la littérature à l'époque des Lumières et du romantisme est d'une importance exceptionnelle du point de vue de l'histoire littéraire hongroise, mais ses conclusions s'avèrent instructives dans une perspective plus vaste aussi, celle des sciences littéraires comparées. En effet, l'auteur replace les questions fondamentales de la littérature et de l'histoire de la civilisation des périodes qu'il examine dans le contexte des corrélations internationales.

Jancsó ne se contente pas de prendre en considération les rapports des Lumières de Transylvanie avec l'Europe, surtout avec la France, il enrichit encore les faits connus de ceux nouvellements mis au jour, analyse les facteurs des activités des littérateurs transylvaniens éclairés en relation avec la culture française et cherche la réponse aux questions suivantes: comment les idées des Lumières sont-elles parvenues en Transylvanie? qui les ont véhiculées et de quelle manière ont-ils appliqué les modèles étrangers au milieu national? Un phénomène digne d'attention, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, est la parution, en Transylvanie, de la traduction de plusieurs centaines d'œuvres françaises. Donnée tout aussi caractéristique et qui ne nous surprend nullement: le nombre des traductions et adaptations, à partir du français, restées en manuscrit est encore plus élevé (p. 8). Dans les premières décennies du XIXe siècle, l'intérêt axé sur la civilisation française des Lumières se renforça, d'éléments nouveaux, on ne se contentait plus d'éditer les œuvres de Voltaire, de Marmontel, etc., mais aussi celles de Madame de Staël et des romantiques.

Selon la pertinente constatation de l'auteur, ce furent les lettres allemandes (Goethe, Lessing, Schiller) qui'à côté de celles de France, exercèrent l'influence la plus vigoureuse sur les Hongrois éclairés de Transylvanie, ce qui s'explique par le rôle de transmission du groupe ethnique saxon, ainsi que par le rayonnement de Vienne. La littérature anglaise était également appréciée, tandis que l'italienne et l'espagnole restaient moins connues, tout en fournissant des aliments à l'intérêt particulièrement vaste et vif des écrivains transylvaniens des Lumières. L'auteur souligne qu'à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle, on se préoccupa toujours plus de la civilisations des peuples est-européens, cela en corrélation avec les aspirations des personnalités hongroises avancées à surmonter l'isolationnisme national, à prendre connaissance des traditions historiques des autres peuples. Cette curiosité ne fera que croître dans les années du préromantisme, au début du XIXe siècle.

Du point de vue du panorama de l'évolution est-européenne, tout ce que l'auteur développe sur le parallélisme des objectifs des esprits éclairés roumains et hongrois prend une grande signification. Jancsó encourage la recherche à sonder plus minutieusement les problèmes jusque-là négligés du début des Lumières, puisqu'il met l'accent sur le fait qu'après 1770 les idées éclairées peuvent se développer, en Transylvanie, sur un terreau convenablement préparé: «Le culte voué à Descartes aux débuts des Lumières transylvaniennes a eu son rôle dans le développement des mouvements culturels progressistes après les années 1770.» (p. 305) Ce dessein de mettre en évidence la continuité des traditions de la civilisation, de la langue et des lettres hongroises, ainsi que leur évolution intensive, exige de pousser plus en avant les études synthétiques sur les Lumières en Hongrie et en Transylvanie, d'approfondir l'analyse du relevé historique.

Les études de Jancsó dans le domaine de l'histoire du théâtre, cette tenace pose de jalons depuis des décennies, peuvent se targuer de beaux résultats. Ses essais «La naissance du culte de Shakespeare à l'époque des Lumières et le théâtre hongrois de Kolozsvár», ainsi que «La progression du théâtre hongrois de Kolozsvár du romantisme au réalisme» démontrent particulièrement l'utilité de ses travaux, remarquables pour ce qui est de l'étude des premiers pas du drame hongrois original aussi.

Nous devrions parler du vaste horizon des portraits brossés avec tant de compé-

tence et de soin par Elemér Jancsó (ceux de Sámuel Gvarmathy, d'Ábrahám Barcsy, de Gábor Döbrentei, de Sándor Bölöni Farkas), de l'analyse sociale des traditions locales du mouvement jacobin, de toutes ces démonstrations nourries à des recherches personnelles. La méthode à toute épreuve de l'auteur lui a permis de cerner les facteurs déterminants de la physionomie intellectuelle des Hongrois de Transylvanie aux époques étudiées et de situer la tendance principale, décisive de l'évolution littéraire et sociale. Ses études étaient une à une son argumentation, tandis que dans leur ensemble, y compris l'introduction, elles nous convainquent de la justesse de la conception d'histoire génétique de Jancsó. Ce volume témoigne de l'intérêt varié et passionné du professeur de Kolozsvár, il est tout à l'honneur de cette sympathique personnalité des sciences littéraires.

LAJOS HOPP

Kemény Zsigmond: Összegyűjtött művei

Zsigmond Kemény: Gesammelte Werke. 1. Mit einem Vorwort von János Barta Bd. 1—2. Budapest, 1967

Zsigmond Kemény (1814—1875), einer der bedeutendsten ungarischen Schriftsteller und Essayisten, war nie populär. Seine Unpopularität konnte ganz bis zur Befreiung auf zwei Gründe zurückgeführt werden: die Lektüre seiner Werke benötigte eine höhere Bildung und Neigung zu abstraktem Denken, andererseits fehlten in seiner tragisch gefärbten poetischen Welt der Frohsinn und der Hauch von Sentimentalismus, welche andere zeitgenössische Autoren (in erster Linie Jókai und seine Nachfolgerschaft) anziehungsvoll und erfinderisch in die Farbskala ihrer Schriften hineingewoben haben. Kemény hat den Intellekt und in den Traditionen befangenen Geschmack seiner Leser auf eine harte Probe gestellt, ohne sie für die gebrachten Opfer mit einer attraktiven, leicht verständlichen Sprache zu entschädigen: um die Mitte des vorigen Jahrhunderts spielte sich in der ungarischen Literatur eine Stilrevolution ab, im Laufe deren Petőfi, Arany und Jókai sowohl im Gedicht als auch in der Prosa der schönrednerischen, mit Gliedersätzen gespickten Sprache den Krieg erklärt und sich der Umgangssprache oder dem Wortschatz der Volkslieder und Volksmärchen angenähert haben. Er nahm kaum Kenntnis von dieser großen Umwandlung in der Form, so daß seine Sprache schon eine Generation später als veraltet zu wirken begann. Die ablehnende Haltung des breiten Publikums wurde aber für eine lange Zeit durch die fast einstimmige Anerkennung von Schriftstellern, Kritikern und hauptsächlich Literaturhistorikern aufgewogen. Diese Anerkennung galt der tiefsinnigen Geschichtsauffassung und der Bereitschaft zu einer in unserer Prosa generationenlang alleinstehenden psychologischen Analyse im Werk von Zsigmond Kemény. Seine Schwächen waren auch auf dieser Seite nicht voll geleugnet, doch wurde er von den konservativeren Forschern gerade vergöttert, teilweise auch deswegen, weil der Liberalismus des Schriftstellers während des größten Teils seiner Laufbahn durch eine starke und offene antirevolutionäre Stimmung charakterisiert wurde.

Eben dieser Zug seines geistigen Bildes ist das Haupthindernis seiner objektiven marxistischen Beurteilung in den letzten zwei Jahrzehnten geworden, als man sich mit ihm kaum beschäftigt und seine Werke nur sehr selten veröffentlicht hat. Nachdem der Dogmatismus zurückgedrängt wurde, wurden etliche Versuche zur Schilderung seines zeitgemässen Porträts unternommen, hierbei ist die Abhandlung von István Sőtér hervorzuheben. Darin wurden die Grenzen von Keménys Weltanschauung geklärt, gleichzeitig aber auch seine den adeligen Provinzialismus eindeutig negierenden bürgerlichen Ansichten beleuchtet, sogar die gattungsgeschichtliche Bedeutung seiner sich immer mehr durch Realismus bereicherten Romantik sichtbar gemacht. Kemény ist einer der Wenigen, die den ungarischen Roman von der Nachahmung dadurch befreit haben, daß sie ihren Schriften einen national-moralischen Inhalt gegeben haben, der in bezug auf Thema, Umgebung, Helden eine charakteristisch ungarische Luft atmete. Vor der Forschung steht aber noch eine Anzahl von Aufgaben: gerade 1968 jährt sich der Abschluß der Ausgabe seiner gesammelten Werke zum sechzigsten Mal und diese Edition war auch seinerzeit nicht vollständig, andererseits hat sie den Text stilistisch vielerorts stark modernisiert. Auch gibt es noch weiße Flecke in seiner Biographie und in der Entstehungsgeschichte seiner Werke, sein Innen-

leben wurde früher von mehreren unserer namhaften Essayisten von einem subjektivistischen Gesichtspunkt aus analysiert. Aber vor allem: Zsigmond Kemény muß dem anspruchsvollen heutigen Leser näher gebracht werden, wobei Hinweise darauf nicht fehlen dürfen, welcher Teil seines Lebenswerkes und in welcher Beziehung die Probe der Zeit nicht bestanden hat. Die Erfüllung dieser Aufgabe wurde durch jene, in großer Auflage erschienene populäre Serie unternommen, welche sich die Veröffentlichung seiner ausgewählten, mit Anmerkungen und Nachwort versehenen Werke zum Ziel setzte.

Im Rahmen der Reihe haben bisher zwei Romane die Presse verlassen, davon ist ein frühes Werk, *Pál Gyulai*, besonders beachtenswert. Diesem Roman folgt eine Abhandlung von János Barta, die die ganze Problematik Keménys umfaßt. Es ist erfreulich, daß der Herausgeber des Textes gegebenenfalls zur ersten Ausgabe zurückgreift, deren archaische Ausdrücke vielerorts ohne Schwierigkeit beibehalten werden können, auch in einer Serie, die keinen wissenschaftlichen Zweck vor Augen hält. Der Essay von János Barta teilt sich in zwei größere Abschnitte: in dem ersten bespricht er das ganze Lebenswerk von Kemény, in dem zweiten *Pál Gyulai*, wobei er nicht versäumt, die später sich nicht wiederholenden Werte dieser frühen Arbeit so stark wie möglich herauszustellen. Von den drei Hauptthesen, um die er seine Ausführungen gruppiert, betreffen zwei vornehmlich die erste schriftstellerische Periode des Autors, wogegen die dritte gerade auf eine stärkere Beachtung von *Pál Gyulai* drängt. Barta hebt hervor, daß Kemény nicht nur die Interessen seiner Klasse verfocht, sondern darüber hinaus auch universellere Werte: die Bedeutung seines patriotischen Liberalismus entwickelte sich während des österreichischen Absolutismus und ganz besonders im Laufe seines Kampfes für die Gesetze von 1848. Diese Stellungnahme der Einführung beruht auf bekannten und kontrolierten Daten, zugleich stimmt sie mit der Auffassung der Verfasser anderer, vor kurzem veröffentlichter Abhandlungen (István Sőtér oder Samu Benkő in der Einführung zum Tagebuchfragment von Kemény) überein.

Die zweite These von Barta betont, daß das Weltbild des Schriftstellers nicht immer und nicht notwendigerweise mit dem Weltbild identisch ist, welches in seinen Werken zutage tritt. »Das Erlebnis Gebundenheit und Bedrohtheit des Menschen ist in Kemény vorhanden, aber in seinen Romanen vergrößert er es zu einer zerstörenden Macht«. Der dem *Pál Gyulai* innewohnende fatalistische Glaube kann seiner Meinung nach nicht mit einer Gültigkeit auf die ganzen 40er Jahre verallgemeinert werden. Das vor kurzem entdeckte, Aufzeichungen von 1846 enthaltende Tagebuch von Kemény weist darauf hin, was auch seine aktive politische Tätigkeit bestätigt, daß er die damalige ungarische Situation, welche durch das hartnäckige Überleben des ungarischen Feudalismus und des Absolutismus, sowie durch das plötzliche Wiederaufleben der Agitation der Nationalitäten charakterisiert wurde, nicht als katastrophal erachtet hat. In dieser Hinsicht steht Bartas Meinung im Gegensatz zu der von István Sőtér, der den Schriftsteller und Politiker vor 1848 einen pessimistischen Fatalisten genannt hat. Unseres Erachtens kann man die Frage nur nach gründlicher Bearbeitung der frühen Zeitungsartikel Keménys endgültig entscheiden, doch ist für einen Ausgangspunkt die Ansicht von János Barta viel mehr annehmbar. Die Annahme von Keménys Fatumglauben kann nämlich außer den schon erwähnten Tatsachen auch mit der Ideenwelt seines Romans *Leben und Illusion* (1842—43) kräftig bekämpft werden. Sein Hauptheld, der portugiesische Camões verkörpert das sonst bei Kemény seltene Beispiel des Märtyrertragikums: der große Dichter wird nicht durch Unbedachtsamkeit schuldig, wie im allgemeinen die Hauptfiguren der anderen Romane, der Hauptgrund für seinen Sturz und seine Isolierung besteht im Mangel an Patriotismus und im Opportunismus der führenden Schicht. So schließt das Schicksal von Camões nicht den Gedanken der Unberechenbarkeit des Lebens ein, in seiner Persönlichkeit feiert Kemény das auch trotz der Niederlage siegreiche Standhalten und greift die selbstsüchtige Aristokratie an, manchmal den *Tasso* von Goethe evozierend.

Die weitere Forschung kann am besten durch die letzte Feststellung des Akademikers Barta befruchtet werden, die sich auf die Aktualität des Lebenswerkes von Kemény bezieht. »Wenn wir sein Weltbild und die positiven Seiten seiner Schriftkunst betrachten, kann Kemény um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, im Zeitalter der Auflösung der Formen und der Experimente, der Bedrängten . . . der um das Erhalten des Humanums Bekümmerten, von dem Interesse für die Tiefenpsychologie ganz zu schweigen, zeitgemässer sein, als in der Atomsphäre der Jahrhundertwende«. Später hebt er die epische Freiheit von *Pál Gyulai* hervor, als etwas, was zum Heute spricht: der Ideengehalt und der gedankliche Hintergrund erscheinen darin nicht in den epischen Elementen und Dialogen, son-

dern werden in getrennten Autorenkommentaren, philosophischen Betrachtungen und beigefügten Studien formuliert. Die Erzählung in dritter Person wird sehr oft in Form von Tagebuchabschnitten und Briefen durch die Innerlichkeit der Ich-Form abgelöst. Die sprachliche Gestaltung bezwecke zeitweise keine Veranschaulichkeit, sondern die Beschreibung des Seelenzustands des Schriftstellers: eine sonderbare Stimmung erhebe Erscheinungen des Alltags zu Symbolen, die emotionelle Ladung der Attribute werde gesteigert, ihre Ungewöhnlichkeit überrasche, die Personifizierungen löschen und wecken unsere Gefühle wie in einem lyrischen Gedicht. Noch wichtiger als diese Stilmerkmale seien die beliebten ästhetischen Eigenarten von Kemény: Anmut und ideale Schönheit nehmen bei ihm einen auffallend kleinen Raum ein, einen umso größeren Anteil haben der schwarze Humor, das Groteske, das Verzerrte und das Entsetzliche.

All dies ist im großen und ganzen stichhaltig und beachtenswert, doch gibt es in seinen Einzelheiten auch zu Zweifeln und Widersprüchen Anlaß. Wir mögen dem, was Keménys herrschende ästhetische Qualitäten anbelangt, zustimmen: in den meisten Zweigen der modernen Kunst hat die Rolle der grotesken und entfremdenden Züge zugenommen und die Vorläufer solcher Bestrebungen dürfen wir mit Recht unter den Romantikern suchen, bei uns zum Beispiel in den Personen von Kemény und teilweise Vörösmarty. Auch das ist zweifellos, daß im Stile von Kemény unter der veralteten rhetorischen und biedermeierlichen Oberfläche oft eine glühende Schicht zu finden ist, die in ihren Äußerlichkeiten stark an die Avantgarde erinnert. Doch rührt bei ihm die Dynamik nicht von Leidenschaften des öffentlichen Lebens, von der Geste der Agitation her, wie zum Beispiel bei vielen Expressionisten, vielmehr stammt sie aus der Ungeduld der Seele, die in den inneren Monologen seiner Helden ihre Form erhält. Ohne den monologue intérieur kann man sich nicht einmal die dominierende Romanform unseres Jahrhunderts vorstellen und dieses alte stilistische Mittel begann seinen Siegeszug zuerst damit, daß es die Eroberungen der Tiefenpsychologie ausgebeutet hat. Die »Bewußtseinsbilder« von Kemény sind natürlich noch sehr rationell, nur schießen aus ihnen mancherorts die auf das Unterbewußte, auf die Macht der Triebe hindeutenden genialen Ahnungen hervor. Ihre Helden werden nicht selten Opfer ihres falschen Bewußtseins, sie versuchen wichtige Beweggründe ihres Verhaltens, als niedere auszuschalten: einen nicht zu vernachläßigenden Grund für die Ermordung von Senno bildete die Bekränktheit von Gyulai, dessen wird sich der Günstling erst später, inmitten von Gewissensqualen bewußt. Frau Tarnóczi wurde außer ihrer Habgier und ihrem protestantischen Fanatismus auch durch die geheimgehaltene krankhafte Eitelkeit der frigiden Frau geleitet.

Die Zerstörung der traditionellen Form bei Zsigmond Kemény ist aber in unseren Augen ein viel weniger wertvolles Moment, als für den Verfasser der Einführung. Die mannigfaltigen Erzählhaltungen (Bekenntnis, ruhige Erzählung, unpersönliche Trokkenheit des Chronikers usw.) vereinigen sich nicht zu einer höheren Harmonie, weil im Werke die Planlosigkeit die Oberhand behält und die einzelnen Szenen sich nicht ins Ganze einfügen. Die Selbstquälerei der Hauptfigur nach der verhängnisvollen Tat, seine Sehnsucht nach der Wiedererhaltung seines inneren Gleichgewichts, seine Katharsis und darüber hinausgehend, sein Tod treten in den Hintergrund, dagegen werden Nebenfiguren (zum Beispiel Sofronia), unwichtige Ereignisse, Intrigen ausführlich vorgestellt. Auch auf sprachlichem Gebiet können wir die Widersprüche einer tieferen Absicht und ihrer Verwirklichung wahrnehmen: nicht nur in seinen aufgeregten Visionen verwendet er reichlich bildhafte Ausdrücke, auch die ruhig erzählenden und belehrenden Teile sind an bizarren Metaphern reich, sogar einfache Gedanken erhalten manchmal eine komplizierte, allegorische Formulierung. Das ist schon eine barockartige Rhetorik und es gibt wenige Dinge, die von der modernen, intellektueller gewordenen Prosa weiter entfernt wären, als die Schönrednerei.

So kann man bei ihm oft nicht einmal von einer Erneuerung der Form, sondern von der Diskrepanz von Inhalt und Form, einfach von einer künstlerischen Unzulänglichkeit sprechen. Wir wollen aber nicht zu streng sein und wir nehmen an, daß der jähe Wechsel von Erzählhaltungen im *Pál Gyulai* nicht so eindeutig verurteilt werden kann! Nicht einmal in diesem Falle kann aber eine solche aufgelockerte Erzählweise als ein organischer Bestandteil der Romantechnik des XX. Jahrhunderts betrachtet werden. Das Schwanken zwischen extremer Subjektivität und Objektivität ist von den Revolutionären des Romans am besten für Joyce charakteristisch, nicht aber für Proust, Th. Mann und Kafka. Spielerische Enthüllung der Tricks des Schriftstellers, Autoren-Exhibitionismus und Frivolität konnten bei Huxley und seinen Zeitgenossen vorherrschend werden, doch können wir in den hervorragen-

den Schöpfungen des letzten Vierteljahrhunderts kaum eine Spur davon finden.

Unser Zweck kann nicht darin bestehen, Zsigmond Kemény sozusagen in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts zurückzudrängen, denn es ist unmöglich nicht wahrzunehmen, daß darüber hinaus, was oben gesagt wurde, zwei zentrale Merkmale seiner Kunst ihn als einen modernen Schriftsteller erscheinen lassen. Er hat nicht nur in der Auslotung des Innenlebens Bedeutendes geleistet, er war auch ein tiefgehender Moralist, sein Genie wurde dauerhaft durch die Konflikte von Freiheit und Notwendigkeit, Staatsraison und individuellem Gewissen, Machtgier und Humanismus angeregt. Ein ähnliches moralisches Suchen charakterisiert unsere jüngste Prosa und auf diesem Gebiete hat kein anderer ungarischer Klassiker eine reichere Erbschaft hinterlassen als er. Oft wird heutzutage vom Abbau einer Art nationalistisch-romantischer Vergangenheitsbetrachtung, im allgemeinen von der »Deheroisierung« gesprochen. Zweifellos vermochte die europäische Perspektive von Kemény, seine ängstliche Nüchternheit und psychologische Analysierungskraft der Neigung ehemaliger Ungarn, sich in ihre Träume zu flüchten und historischen Illusionen hinzugeben, heilsam entgegenzuwirken. Das war nicht das einzig mögliche Verhalten, die Bedeutung des nationalen Lebenswillens hat er nicht voll verstanden, doch hat er seine Suggestivität selbst bis heute nicht ganz verloren.

MIKLÓS NAGY

György Mihály Vajda: Állandóság a változásban

Beständigkeit im Wandel. Verlag Magvető, Budapest, 1968. 385 S.

Der Name und die programmatisch leicht zugängliche Seite der literarischen Tätigkeit von György Mihály Vajda sind der ungarischen Leserwelt wohlbekannt. Alle, und zwar nicht in letzter Reihe die Studenten, die sich für die klassischen Schriftsteller interessieren, haben von seinen in aller Händen befindlichen Büchern ein klares Bild vom deutschen geistigen Leben der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts erhalten. Seine Bücher über Schiller und Lessing, besonders das letztere, gehören zu den sehr gut gelungenen Exempeln des gleichzeitig genußreich lesbaren und anspruchsvoll wissenschaftlichen biographischen Essays. Seine kürzeren und längeren Abhandlungen über die deutsche Literatur des XX. Jahrhunderts, besonders über Thomas Mann und Bertolt Brecht, trugen zur Ausbreitung des weltliterarischen Horizontes unserer Leser wesentlich bei. Der von ihm unter Einbeziehung von einem breiten Kreise von Sachverständigern herausgegebene und teilweise auch verfaßte *Theaterführer* ist ein Handbuch, welches sich als sehr nützlich erwies und mit Recht einer großen Beliebtheit erfreut. Wenn wir noch hinzufügen, daß sich VGYM (das ist die allgemein bekannte Abkürzung seines Namens unter seinen kleineren Artikeln), seit langen Jahren auch als Theaterkritiker betätigt, eine längere Zeit am höheren Unterricht der Theaterkünste teilgenommen hat, ein beliebter Volkserzieher außerhalb der Schule ist, dann zeichnet sich vor uns das Bild jenes forschenden Gelehrten ab, der während er ein berufener und berufsmäßiger Sachverständiger wichtiger literaturwissenschaftlicher Problemenkreise ist, sich von den praktischen Realitäten des Lebens nicht entfernt. Dementsprechend bedient er sich in seinen Arbeiten eines anziehenden Stils. Seine literaturgeschichtlichen Biographien und Essays verfügen über eine abgerundete, gebildet ernste Tongebung und seine Fachstudien sind sorgfältig, gewählt literarisch. Ihre Struktur ist klar, ihre Sätze sind unmißverständlich eindeutig. Der an den Verstand gerichtete, anschauliche Stil läßt den Leser die sichere Materialbeherrschung des Verfaßers, die durch Vernunft geregelte Ordnung seiner Kentnisse erkennen.

In diesem soeben erschienene reichen Bande hat der Autor diejenigen seiner Aufsätze in Zyklen geordnet, die im Laufe des letzten Jahrzehntes entstanden und zum Teil bereits in Fachzeitschriften veröffentlicht worden sind. Wenn wir in der heutigen ungarischen Literaturwissenschaft einen Platz für den Verfaßer suchen, dann müssen wir feststellen, daß in diesem Band ein mindestens in zwei wissenschaftlichen Themenbereichen — nämlich in den letzten zwei Jahrhunderten der deutschen Literaturgeschichte und in vielen Fragen der vergleichenden Literaturwissenschaft — leitender Fachmann die bisherigen Ergebnisse seiner Forschungen und Untersuchungen publiziert hat.

Die insgesamt siebzehn Aufsätze unterteilen sich in drei, voneinander abgetrennte Gruppen und ein kurzes, essayartiges Vor-

wort faßt die Grundsätze und Gesichtspunkte der Untersuchungen zusammen. Da heißt es, daß das Moment der Wandlung es ist, das die Beständigkeit in den untersuchten geschichtlichen Erscheinungen bedeutet. Darauf weißt der Titel des Bandes: *Beständigkeit im Wandel*. Die Studien exemplifizieren und beweisen die Beständigkeit der Wandlung. Demzufolge erleuchtet aus den entdeckten Zusammenhängen das dialektische Verhältnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit und der kulturellen Phänomene.

Der Titel des ersten Zyklus lautet: *Bürgerlicher Klassizismus*. Die darin enthaltenen neun Aufsätze befaßen sich mit einzelnen Problemen der von Lessing, Goethe und Schiller geprägten klassischen deutschen Literatur. Der zweite Zyklus enthält unter dem Titel *Moderne Literatur* vier Aufsätze aus dem Themenkreise der, meistens deutschen, Literaturgeschichte des XX. Jahrhunderts. Der dritte, dem der Autor den Titel *Wissenschaftsgeschichte* gegeben hat, behandelt in vier Aufsätzen einige Fragen aus der theoretischen Problematik der modernen Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte.

Der Themenkreis des ersten Zyklus gehört zum ursprünglichen wissenschaftlichen Fache des Verfaßers. Für die gemeinsame literarische Kultur der Menschheit sind die Werke der Lessing—Goethe—Schiller-Periode die wichtigste deutsche Erbschaft, der deutsche Beitrag zum fortschrittlichsten Gedankengut des Bürgertums, zur Ideologie der Aufklärung. Der Hauptgesichtspunkt der diesbezüglichen Aufsätze von György Mihály Vajda richtet sich auf das heutige Erbtum des Zeitalters, das heißt auf sein Weiterleben. Die erste Untersuchung bezieht sich auf die besondere geschichtlich-typologische Stellung der deutschen Literatur zwischen Ost und West, nämlich zwischen Ost- und Westeuropa. Diese Stellung und die daraus folgenden Erscheinungen sind nicht nur in Hinsicht auf die Morphologie der Geschichte der deutschen Literatur interessant, sie stellen keine ausschließlich innere Angelegenheit der Germanistik dar, sondern sind unentbehrlich auch zum gründlicheren Verständnis der Literaturgeschichte der ostmitteleuropäischen Nationen überhaupt. Diese letzteren haben zufolge ihrer geographischen Lage die vom Westen kommenden geistigen Strömungen nicht nur direkt, sondern zum Teil durch deutsche oder österreichische Vermittlung erhalten. Die ungarische Literatur wurde zum Beispiel von den Wirkungen der französischen Aufklärung in solchen zwei nacheinander folgenden Strömungen erreicht. Darum dient es zur Vertiefung auch unserer Selbsterkenntnis, wenn wir die geschichtliche Situation der deutschen Literatur zwischen Ost und West klar übersehen können.

Die darauf folgenden Aufsätze behandeln im Rahmen der Klassik in erster Linie dramaturgische und dramengeschichtliche Fragen. Der Ausgangspunkt dieser Aufsätze ist immer geschichtlich-analytisch, doch untersucht der Autor zugleich, inwieweit die aus der Geschichte gezogenen Ergebnisse auch für die Gegenwart gültig sind. Die Darstellung von Lessings Ästhetik als lebendige Tradition ist gerade bravurvoll. Man muß zugeben, daß es hierzulande kaum viele gibt, die Lessing besser kannten, als Vajda, der den Laokoon übersetzt, die Hamburgische Dramaturgie zum Druck vorbereitet, reichlich kommentiert und einen biographischen Essay über diesen Aufgeklärtesten aller deutschen Aufklärer geschrieben hat. Dank so vieler vorhergehenden Studien war er im Stande, aus der erstaunlich systemlosen Gedankenmasse der »Hamburgischen Dramaturgie« ein leicht übersehbares System herauszuanalysieren und auf die auch heutzutage richtunggebenden Momente hinzuweisen. Wenn wir in diesem sehr nützlichen und brauchbaren Gesamtbilde etwas vermissen, ist das die Bagatellisierung von Diderot als Vorläufer. Zwar erwähnt der Verfaßer auch Diderot, jedoch geht er in dieser Studie so sehr von »germanistischer« Sicht aus, daß er nicht gebührend wahrnehmen lassen kann, wie weit die Opposition gegen den französichen Klassizismus von Diderot ausging. Wenn die Grundstellung des Autors auch hier so vergleichend literaturhistorisch gewesen wäre, wie in den späteren Zyklen des Bandes, dann hätte er klarer verstehen können, daß Lessing trotz seiner Originalität, Genialität und außerordentlich sympatischen Persönlichkeit als Ästhetiker und Dramaturg nur ein Nachfolger und unter den eigenartigen deutschen Verhältnissen nur ein Fortsetzer dessen ist, was mit der französischen Aufklärung und vornehmlich mit Diderot begann. Denn auch das so sehr mit dem Namen Lessings verbundene »bürgerliche Trauerspiel« geht u. a. auf das »drame sérieux« von Diderot als Vorläufer und Anreger zurück.

Die Tragödie, das bürgerliche Trauerspiel und das kleinbürgerliche Genrebild bilden die Gegenstände der folgenden Abhandlungen. Da handelt es sich nicht nur um die deutschen Klassiker, sondern auch um ihre ungarischen Zeitgenossen, Anhänger, nicht selten um Dramen der nachfolgenden Jahrhunderte. Im Mittelpunkt steht Goethe. Er ist entweder der Ausgangspunkt oder der Anhaltspunkt jeder aufgeworfenen

Frage. Der Leser kann den Verdacht nicht loswerden, daß man hier Vorstudien und Anstimmung begegnet, die eine künftige Goethe-Studie vorbereiten. (Nach seinen Büchern über Schiller und Lessing erwarten wir eigentlich schon seit langem ein Goethe-Buch von Vajda.) In diesen Analysen zieht Schiller den kürzeren. Gegenüber der Größe Goethes werden bei Schiller mehr nur negative Züge sichtbar, obwohl es sich in der letzten Abhandlung des Zyklus gerade um die Entwicklung des ästhetischen Denkens von Schiller handelt, und zwar so, daß sich ein sehr lebendiges und auf die moderne Kunst bezogenes Schillerbild aus der verständnisvollen Analyse entfaltet. Doch vermißt man etwas nach dem Zyklus »Bürgerlicher Klassizismus«: man hat nämlich das Gefühl, daß Schiller gegenüber Lessing und Goethe in den Hintergrund gedrängt wurde. Und dies mutet uns umso seltsamer an, da der Verfaßer seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Dramaturgie und die Geschichte des Dramas richtet, auf ein Gebiet also, auf dem Schiller sowohl Lessing als auch Goethe an Bedeutung übertrifft. Schiller ist ein Genie der Bühne, der einzige deutsche Dramatiker, der in die Reihe gehört, die die griechischen Tragiker, Shakespeare, Lope de Vega, Racine, Molière und Ibsen bilden. Seine Kunst ist ebenso Abschluß und Anfang in der Geschichte des Dramas, wie die der obenangeführten Anderen, und gerade die Klarstellung dieses Sachverhalts bleibt aus dem dramaturgischen Bilde aus, das Vajda von der deutschen Klassik so trefflich gegeben hat. Diese Unebenmäßigkeit ist auch dadurch kaum gelindert, daß in dem Aufsatze »Widersprüche des historischen Dramas« der Wallenstein-Trilogie ihre gebührende Schlüsselstellung zukommt. Denn das geschichtliche Drama selbst, besonders aber seine Entwicklung nach Schiller, ist laut Vajdas Urteils von viel zweifelhafterem Werte, als daß man damit einverstanden sein könnte. Hier wurde der Autor einigermaßen durch die modische Strömung der Kritik beeinflußt, die der Literatur mit geschichtlichem Gegenstand (gleich ob Drama oder Roman) etwas fremd gegenübersteht. Und selbst wenn die Beispiele von Vajda hier und da überzeugend sind, könnte man ebenso viele Beispiele anführen, um zu beweisen, daß die wesentlichsten Zeitfragen in den letzten anderthalb Jahrhunderten gerade in den geschichtlichen Dramen behandelt wurden. Seine Stellungnahme könnte man daher ebenso bestreiten, wie die Ausführungen Vajdas, die diese Kunstart problematischer zeigen, als sie in der Wirklichkeit ist. Wir betrachten aber als sehr wichtig, daß in diesem Zusammenhange die Analyse von Lassalles »Sickingen« einen ausgiebigen Platz einnimmt. Über dieses Drama wird nämlich seit der Kritik von Marx und Engels sehr viel gesprochen, jedoch kennen es nur wenige. Vajda stellt es endlich auf seinen gebührenden Platz in der Geschichte des deutschen Dramas. Auch Kotzebue wird in literaturgeschichtlichem Sinne »Recht widerfahren«, als er in einer der Studien ganz nebenbei in Bezug auf seine szenische Technik und Dialoge etwas von Anerkennung erhält.

Die vier Aufsätze des Zyklus *Moderne Literatur* behandeln wichtige literaturtheoretische und literaturgeschichtliche Fragen. Die Studie *Epik und Lyrik im modernen Drama* setzt sich an Hand vielsagender Beispiele mit dem Unsicherwerden der Kunstartgrenzen auseinander. Ein Teil der Kennzeichen des modernen Dramas leuchtet aus jenen Merkmalen hervor, die uns zwingen, daß wir in der Bühnenkunst unseres Jahrhunderts andere und neuere Kriterien entdecken, als welche die klassische Dramaturgie charakterisierten. Dieser Aufsatz beweist tatsächlich überzeugend, daß unsere Kunsttheorie veraltet ist, und daß die neuen Erscheinungen die Wissenschaft früher oder später zur Ausarbeitung einer neuen Systematik bewegen müssen.

Der Essay »Thomas Mann und das Erbe des neunzehnten Jahrhunderts« macht uns, einigermaßen im Gegensatz zum vorigen, darauf aufmerksam, was in der Literatur unseres Jahrhunderts aus dem 19. Jahrhundert fortgesetzt wird, obwohl der Verfasser gerade die späte Kunst Thomas Manns als keine Fortsetzung darstellt. Diese zwei nacheinander folgenden Aufsätze exemplifizieren sowohl die Einheit als auch die unaufhörliche Abwandlung des literarischen Prozesses.

»*Die Philosophie der expressionistischen Formen*« ist vielleicht der bedeutendste Aufsatz des Bandes. Bemerkenswert ist, daß sich der mit eleganter Leichtigkeit schreibende Vajda hier ungewöhnlich kompliziert, einigermaßen ausdrückt. Zwar soll man zugeben, daß auch das behandelte Material sehr schwierig ist. Es handelt sich hier um die Methode, mit welcher die künstlerische Avantgarde die Wirklichkeit erfaßen wollte. Es ist nicht zu leugnen: daß die marxistische Kritik, nicht in letzter Reihe György Lukács selbst verständnislos und voll Antipathie den künstlerischen Bestrebungen der Avantgarde und dem diese Bestrebungen vielleicht am prägnantesten aufzeigenden Expressionismus gegenüberstand. Obwohl selbst eine wesentliche, sich von Majakowskij bis auf Aragon ziehende Tendenz des sozialistischen Realis-

mus nicht gebührend geschätzt werden kann, ohne die Kenntnisnahme der Kunstformen der Avantgarde. Neuerlich kommt bereits eine gewisse Sympathie für den Expressionismus auf, denn auch wir sollten die Kunst eines Lajos Kassák, Sándor Barta, Aladár Komját verleugnen, wenn wir den Expressionismus summarisch negativ auswerteten. Es tat daher not, daß man die expressionistischen Formen von philosophischer Sicht ergründet. Diese Arbeit wurde jetzt von György Mihály Vajda hinlänglich verrichtet. Es ist sehr wichtig klarzustellen, daß der Expressionismus vornehmlich eine Frage der Form, und nicht unbedingt eine des Inhalts oder der Weltanschauung sei, demzufolge kein *a priori* zu verwerfendes Moment in sich enthalte. »Die Form wird durch die Absicht des künstlerischen Ausdrucks geschaffen. Der Inhalt, den der Künstler ihr anvertraut, ist, außer und über der allgemeinen gesellschaftlichen Bestimmtheit hinaus, auch Frage seiner bewußten Wahl. Die Philosophie der expressionistischen Formen kann zu keiner anderen Schlußfolgerung führen.« Diese Feststellung ist das Endergebnis eines logischen Gedankenganges und einer Analyse, welche Vorurteile und Mißverständnisse behebt. In ihrem Sinne können wir die Literatur unseres Jahrhunderts bewerten.

Der vierte Aufsatz des Zyklus gibt mehr, als sein Titel. Der Titel verspricht nur die Analyse der internationalen Wirkungsgeschichte Brechts. In der Tat stellt er das Brechtische Drama in die Gesamtheit der modernen Dramengeschichte und bildet sozusagen den Grundriß eines voraussichtlich größeren Werkes, welches die ausführliche und gründliche Analyse von Brechts Dramen verspricht. Die Kunst Bertolt Brechts ist auch ein zentrales Problem für Vajda. Wie das ungarische Goethe-Buch, so erwarten wir auch von ihm das ungarische Brecht-Buch. Sollte er das schreiben, dann werden wir mit ihm diskutieren.

Von den unter dem Titel *Wissenschaftsgeschichte* zusammengefaßten vier Studien befaßen sich die ersten drei mit den Problemen der modernen Literaturwissenschaft und vor allem mit der phänomenologischen Betrachtungsweise der literarischen Werke. Zweifellos hat für etliche Jahre der ausschließlich gesellschaftsgeschichtliche Gesichtspunkt, der einen gesunden Rückschlag auf eine Literaturauffassung metaphysischen Charakters bildete, die morphologische Prüfung der Werke in den Hintergrund gedrängt. Andererseits hat die nationalistische Überlieferung die Aufmerksamkeit von den großen übernationalen Zusammenhängen abgelenkt. So gerieten als gesunde Erscheinungen die vergleichende Literaturgeschichte und die analytische Untersuchung der literarischen Werke in den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses. Vajda behandelt allgemeine aktuelle Bestrebungen auf philosophischer Ebene, als er die methodologischen Fragen der Literaturforschung untersucht. Seine scharfe Kritik richtet sich in erster Linie gegen die Mängel der phänomenologischen und existentialistischen Tendenzen. Doch ist das bedeutendste und interessanteste Stück des ganzen Zyklus die letzte Abhandlung des Bandes: *Die Geschichte der vergleichenden Literaturforschung in Ungarn*. Eine geschichtliche Untersuchung, und zwar die Erforschung und Systematisierung eines bisher nicht bearbeiteten Gebietes. Diese Arbeit ist nicht nur eine aufzählende Darlegung all dessen, was in dieser Richtung hierzulande unternommen wurde, sondern auch eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dadurch eine Vorbereitung der Neubewertung der Methodologie der ungarischen Literaturgeschichtsschreibung. So ist sie wertvoll auch für den Fachmann, der sich mit ausdrücklich ungarischer Literatur befaßt.

Aus dieser allzu flüchtigen Übersicht geht wahrscheinlich hervor, daß selbst wenn wir in einigen Einzelfragen mit dem Verfaßer nicht überseinstimmen, wir den ganzen Band doch für eine Sammlung der Forschungsergebnisse eines bedeutenden Literaturwissenschaftlers halten, die unsere Wissenschaft bereichert hat und auch auf das Interesse ausländischer Fachkreise Anspruch erheben kann. Denn die deutsche Klassik, die Eigentümlichkeiten der Literatur des XX. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur früheren Entwicklung sowie die Fragen der modernen und der vergleichenden Literaturforschung bilden eine gemeinsame Problematik der internationalen Literaturwissenschaft, und der dazu neue Ergebnisse beisteuert, ist berechtigt, auf ein internationales Interesse für seine Leistung zu rechnen.

GÉZA HEGEDÜS

INDEX

Tolnai, G.: Europe de l'Est — Europe centrale 219
Vajda, Gy. M.: Goethes Anregung zur vergleichenden Literaturbetrachtung 221
Matl, J.: Einige Bemerkungen zu den deutsch-österreichischen-südslawischen Literatur- und Kulturbeziehungen im Vormärz 239
Köpeczi, B.: Le particulier et l'universel dans l'œuvre de Mihai Eminescu 255
Juhász, P.: Les traits socialistes du démocratisme révolutionnaire de Botev et de Petőfi 265
Dobossy, L.: Contribution à l'étude des origines de la poésie tchèque moderne..... 281
Vujičić, S. D.: Théâtre et réalité 293
Bojtár, E.: Poésie pure — poésie communiste 307
Nagy, P.: La littérature hongroise moderne, vue à vol d'oiseau 331

CHRONICA

Проблемы польского театра Просвещения (Кирай, Н.) — Endre Ady et les mouvements révolutionnaires de Pologne en 1905—1907 (Csapláros, I.) — Bibliografia italiana di Ady (Tropea, C.) 341

BIBLIOGRAPHIA

Robert Mandrou: La France aux XVIIe et XVIIIe siècles (Baróti, D.) — Old Literature — Modern Approach (Szőke, Gy.) — Les historiens littéraires soviétiques et les lettres russes du XVIIIe siècles (T. Halász, M.) — A Contemporary Image of Gorky (Fenyvesi, I.) — Новые труды по истории украинской литературы (Шер, В.) — Jack Lindsay: Byzantium into Europe (Mezey, L.) — Robert Goffin: Fil d'Ariane pour la Poésie (Ferenczi,L.) — Péter Egri: James Joyce and Thomas Mann (B. Mészáros, V.) — Quelques aspects du roman moderne (Dobossy, L.) — Milorad Živančević: Ivan Mažuranić (Póth, I.) — Elemér Jancsó: Des Lumières au Romantisme (Hopp, L.) — Zsigmond Kemény: Gesammelte Werke (Nagy, M.) — György Mihály Vajda: Beständigkeit im Wandel (Hegedüs, G.) 379

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1968. IX. 9. — Terjedelem: 17,50 (A/5) ív

68.66252 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 165 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultúra (Budapest 62, Postafiók 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the middle ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.) as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is 165 Forints a volume. Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 165 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultúra» (Budapest 62, postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

75,— Ft

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

ALBANIA
Ndermarja Shtetnore e Botimeve
Tirana

AUSTRALIA
A. Keesing
Box 4886, GPO
Sydney

AUSTRIA
Globus Buchvertrieb
Salzgries 16
Wien I

BELGIUM
Office International de Librairie
30, Avenue Marnix
Bruxelles 5
Du Monde Entier
5, Place St. Jean
Bruxelles

BULGARIA
Raznoiznos
1, Tzar Assen
Sofia

CANADA
Pannonia Books
2, Spadina Road
Toronto 4, Ont.

CHINA
Waiwen Shudian
Peking
P. O. B. 88.

CZECHOSLOVAKIA
Artia
Ve Směčkách 30
Praha 2
Poštovná Novinová Služba
Dovoz tisku
Vinohradská 46
Praha 2
Mad'arská Kultura
Václavské nám. 2.
Praha I
Poštová Novinová Služba
Dovoz tlače
Leningradská 14
Bratislava

DENMARK
Ejnar Munksgaard
Nörregade 6
Copenhagen

FINLAND
Akateeminen Kirjakauppa
Keskuskatu 2
Helsinki

FRANCE
Office International de Documentation et Librairie
48, rue Gay Lussac
Paris 5

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC
Deutscher Buch-Export und Import
Leninstraße 16
Leipzig 701
Zeitungsvertriebsamt
Fruchtstrasse 3—4
1004 Berlin

GERMAN FEDERAL REPUBLIC
Kunst und Wissen
Erich Bieber
Postfach 46
7 Stuttgart S.

GREAT BRITAIN
Collet's Holdings Ltd.
Dennington Estate
London Rd.
Wellingborough. Northants.
Robert Maxwell and Co. Ltd.
Waynflete Bldg. The Plain
Oxford

HOLLAND
Swetz & Zeitlinger
Keizersgracht 471—487
Amsterdam C
Martinus Nijhof
Lange Voorhout 9
The Hague

INDIA
Current Technical Literature
Co. Private Ltd.
India House OPP.
GPO Post Box 1374
Bombay I.

ITALY
Santo Vanasia
Via M. Macchi 71
Milano
Libreria Commissionaria Sansoni
Via La Marmora 45
Firenze

JAPAN
Nauka Ltd.
92. Ikebukur O-Higashi 1-chome
Toshima-ku
Tokyo
Maruzen and Co. Ltd.
P. O. Box 605
Tokyo-Central
Far Eastern Booksellers
Kanda P. O. Box 72
Tokyo

KOREA
Chulpanmul
Phenjan

NORWAY
Johan Grundt Tanum
Karl Johansgatan 43
Oslo

POLAND
RUCH
ul. Wronia 23
Warszawa

ROUMANIA
Cartimex
Str. Aristide Briand 14—18
Bucureşti

SOVIET UNION
Mezhdunarodnaia Kniga
Moscow G—200

SWEDEN
Almquist & Wiksell
Gamla Brogatan 26
Stockholm

USA
Stechert Hafner Inc.
31, East 10th Street
New York, N. Y. 10 003
Walter J. Johnson
111, Fifth Avenue
New York, N. Y. 10 003

VIETNAM
Xunhasaba
19, Tran Quoc Toan
Hanoi

YUGOSLAVIA
Forum
Vojvode Mišića broj 1
Novi Sad
Jugoslovenska Knjiga
Terazije 27
Beograd

21. XII. 1968. Index: 26.019