Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, A. GYERGYAI, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
T. KLANICZAY, J. MEZEI, P. MIKLÓS, I. SŐTÉR

REDIGIT

L. BÓKA

TOMUS VI FASCICULI 1—2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1963

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT

BÓKA LÁSZLÓ

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. 20—25 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 80,— Ft, külföldre pedig 110,— Ft. Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest V., Alkotmány u. 21. Bankszámla: 05-915-111-46), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

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

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

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

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

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

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, A. GYERGYAI, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
T. KLANICZAY, J. MEZEI, P. MIKLÓS, I. SŐTÉR

REDIGIT

L. BÓKA

TOMUS VI.

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1964

INDEX

Tolnai, G.: Zur Geschichte der Faust-Sage in Ungarn 3

Vince, L.: Ein Philantropist in Ungarn 21

Berczik, Á.: János Arany, der erste ungarische vergleichende Literaturwissenschaftler 59

Pálffy, E.: La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques 91

Varannai, A.: John Bowring and Hungarian Literature 105

Katona, A.: Problems of Adjustment in George Eliot's Early Novels 149

Chronica

Ein unveröffentlichter Brief Thomas Manns an József Turóczi-Trostler — Il problema dell'autenticita di Naldo Naldi (Csapodi, Cs.) — Il soggiorno di Giambattista Casti a Vienna (Koltay-Kastner, J.) — La matiere hongroise du «Petit Larousse» 1963. (Kunszery, Gy.) 163

Bibliographia 183

Turóczi-Trostler, J.: Faust-Studien 203

Rózsa, Z.: Arte e realtà storica nelle opere di Giovanni Boccaccio 221

Kéri, L.: Shakespearian Comedy 245

Kunszery, Gy.: Das Bild des Ungartums in der deutschen Romantik..... 267

Varannai, A.: John Bowring and Hungarian Literature (II) 287

Nagy, P.: Un disciple hongrois des courants irrationalistes français du début du siècle 321

Chronica

Leningrad—Moscou-Gagra (Tolnai, G.) — Die jüngsten Übersetzungen von Petőfis Gedichten in die Sprachen der transkaukasischen Völker (Radó, Gy.) — Gerhart Hauptmanns Briefwechsel mit einem Jugendfreund I. (Berczik. Á.) 349

Bibliographia 411

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

I. BÁN, A. GYERGYAI, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
T. KLANICZAY, J. MEZEI, P. MIKLÓS, I. SŐTÉR

REDIGIT

L. BÓKA

TOMUS VI

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1963

Zur Geschichte der Faust-Sage in Ungarn

(Gesang des Albert Molnár)

Von

GÁBOR TOLNAI

(Budapest)

Im letzten Absatz seiner Albert Szenczi Molnár-Monographie schreibt Lajos Dézsi über seinen Helden den folgenden Satz: »Er ist beinahe zu einer Sagengestalt der Wanderung und der Entbehrungen geworden. . . «[1] Dézsi fügt diesen Worten noch folgende Anmerkung bei: »István Szilágyi teilt ein Gedicht aus dem 17. Jahrhundert über ihn (über Albert Szenczi Molnár) mit, nachdem er in seinem hohen Alter, der Wanderschaft überdrüssig, Hirt wurde. Szilágyi hatte János Arany aufgefordert, Molnár auf der Grundlage dieses Hinweises zu besingen.« Zu dieser interessanten Frage hat aber Lajos Dézsi — außer den zitierten Worten — weiter nichts hinzuzufügen. Und es ist noch merkwürdiger, daß seit dem Erscheinen der Monographie vor sechs Jahrzehnten keinem Literaturhistoriker die Anmerkung Dézsis oder die Textpublikation Szilágyis auffiel.

Szilágyi war zudem nicht der erste Forscher, der auf den *Gesang des Albert Molnár* aufmerksam wurde. Szilágyi selbst beruft sich auf eine Vorlesung von József Lugossy, der auf einer Sitzung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (am 2. September 1850) in seinem Vortrag über das *Liederbuch der Sabbatarier* im Zusammenhang mit dem Wort »dud« folgendes sagte: »Das weitverbreitete Wort »duda« ('Dudelsack'), das aus dem Stamm »dud« gebildet wurde, bezeugt die Lebensfähigkeit dieses Wortstammes. Daß das Verb »dudolni« ('summen', 'vor sich hinsummen') nicht nur in der Bauernsprache, sondern auch in der Dichtersprache lebendig war, wird u. a. dadurch bestätigt, daß es auch bei Simon Péchy oft vorkommt; im Ohre unserer Väter hatte es sogar einen ästhetischen Klang. Denn in einer interessanten Romanze aus dem 17. Jahrhundert über Albert Szenczi Molnár wird erzählt, daß Molnár, als ihm im Ausland das Geld ausging und er sich für Geld den Geistern der Unterwelt verschrieb, seine Not durch Summen, indem er vor sich hinsummte (dudolás), milderte«.[2] Für uns geht es hier nicht um die Analyse und Aufzählung der Belege zu den Wörtern »duda« und »dudolni«. Darüber finden wir in verschiedenen ungarischen Wörterbüchern Auskunft.[3] Es ist viel wichtiger, daß hier der *Gesang des Albert Molnár* erwähnt und eben der interessanteste Teil des Themas herausgehoben wird: ». . . als ihm im Ausland

das Geld ausging und er sich für Geld den Geistern der Unterwelt verschrieb, milderte er seine Not durch Summen (indem er vor sich hinsummte).«[4]

Drei Jahre nach dem Erscheinen des Artikels von Lugossy, veröffentlichte Szilágyi den vollständigen Text des Gedichtes. In seiner Mitteilung beschrieb er auch den ganzen Kodex, der den *Gesang des Albert Molnár* enthält: »Ich bin in der Lage, diese interessante Romanze und die Sage über Albert Molnár zu veröffentlichen, und zwar aus derselben Quelle, in der sie wahrscheinlich auch der gelehrte Herr (Lugossy) fand. Romanze und Sage sind in einem quartförmigen Kodex der Bibliothek des kalvinistischen Lyzeums zu Mármarossziget erhalten. Es ist eine ziemlich dicke Handschrift von gemischtem und teilweise wissenswertem Inhalt.«[5]

Das Kolligat wird heute in der Bibliothek der Reformierten Hochschule zu Debrecen aufbewahrt. Hier konnte ich die Feststellungen Szilágyis prüfen und einige Ungenauigkeiten des Herausgebers berichtigen. Vor dem Textabdruck möchte ich aber noch einige Zeilen von Szilágyi zitieren: »Die Romanze ist in lateinischer und ungarischer Sprache geschrieben. Die entsprechenden Verse stehen auf demselben Blatt nebeneinander, es sind je sieben Strophen. Sie wurden aber so numeriert, daß die letzte ungarische Strophe die Nummer 14 erhält. Danach folgen die Zeilen, die uns vom Bündnis mit dem Teufel berichten.«[6] Der Text folgt in allem, sowohl in der Orthographie als auch in der Interpunktion, dem Original:

Molnár Albert Éneke, Mellyet Csinált és Dudoldo-/golt mikor idegen Országban igen meg szorulván kéntelenite-/tett Juh pásztorságra adni magát etc.

1. Si quis vivit jucundus
Ego sane Tytirus
Vivo ruris sum in sylvis
Iter monstrans oviculis
In praeruptis montium
Inter aquas fontium. Ha etc.

2. Ha gyönyörűségessen
Él valaki, én frissen
Élek juhász a mezőben
Vezetvén nyájam erdőben
Az hegyek havasira
Az vizek forrásira. Ortus etc.

3. Ortus solis minante
Radios jam levante
Agnem meum producendo
Ad pascua promovendo
Rore coeli madidum
Calco granem tumidum. Mikor etc.

4. Mikor a nap fel hasad
Sugarival fel halad.
Juhaimot ki vezetvén
Legelőre ki eresztvén
Harmatos füvön járok
Zöld pásiton sétálok. Contra etc.

5. Contra solis ardorem
Immensumque calorem
Myre perflat umbra ventus
Recubans sub umbra lentus
Curas pello canendo
Vel fistula ludendo. Az egész etc.

6. Az egész nap hévségét
És sütő melegségét
Szenyvedem fák árnyékában
Ülvén szelek fuvásában
Sétálok dudolgatván
Vagy sippal sipolgatván. Philomelas etc.

7. Philomelas canentes
Turturesque gementes
Exhilarantes cor meum
Quas audire est jucundum
Stultus qui vult spernere
Hasque nolit cernere. Fülemilék etc.

8. Fülemilék zengését
Gerlitzék nyögését
Halgatom kik vidámittyák
Szivemet és meg ujittyák
Bolond aki meg veti
Halgatni nem kedveli. Cibum etc.

9. Cibum qui me satiat
Jejenum refocillat
Splendidis Mytris Abatum
Vel cum epulis Magnatum
Ut cambere debeam
Quis adducit videam. Az ételt etc.

10. Az ételt melly elégit
Éhségemben fel segit
Nem cserélném el Uraknak
Sem nagy süvegü Papoknak
Asztalokon fel nem váltom
Jobbnak azt nem kiáltom. Sceptr. etc.

11. Sceptrum Regis non opto
Satius est quod porto
Pedum meum Pastorale
Renuntio Thronis vale
Commigremus jam oves
Ad proprias penates. Királyok etc.

12. Királyok Coronáját
Nem kivánom páltzáját
Jobb e Pásztori bot annál
Országok birodalmánál
Már juhaim sétállyunk
Az akolhoz ott hállyunk. Corpus etc.

13. Corpus canis tuetur
Nullum sane veretur
Agmen curat hostem fugat
Dormiente invigilat
Me fortuna donatum
Sic a Diis amatum. Kuvasz etc.

14. Kuvasz őrzi testemet
Nem félthetem éltemet
Ő helyettem vadra csatáz
Ha aluszom reám vigyáz
Illyen a boldog élet
Kivel Isten szeretett. Vége.

Ez verseket szomorán, Pénz dolgábul szorulván, Irta Nagy Molnár Albert, Adván magát juhászságra,Mint sem egyéb állapotra, Nem kaphatván egyéb bért. Végtére annyira jutván, Ördögtül is megcsalatván, Vérrel tött kéz irást pénzért. Kitűl hogy szabadulása, Lenne vigasztaltatása, Nép Istentűl kegyelmet kért, nyert. Finis.

(Deutsche Prosa-Übersetzung des ungarischen Textes: Gesang des Albert Molnár den er dichtete und vor sich hinsummte, als er im fremden Lande in bedrängter Lage Schafhirt werden mußte.

2. Wenn einer fröhlich lebet, so lebe ich, Schafhirt, frisch in den Auen, führe meine Herde in den Wald, auf die Gipfel der Berge, zu den Quellen der Bäche.

4. Wenn die Sonne aufsteigt und ihre Strahlen aufwärts sendet, führe ich meine Schafe hinaus, lasse sie auf die Weiden, schreite über die betaute Wiese, wandle auf grünem Rasen.

6. Die Hitze des Tages, den Brand der Sonne halte ich im Schatten der Bäume aus. Ich sitze, wo die Winde wehen, ich spaziere und singe dabei oder spiele meine Flöte.

8. Ich höre den Sang der Nachtigallen und die wehmütigen Töne der Tauben. Sie erneuern mein Herz und machen es froh. Ein Tor ist, wer sie verschmäht und ihnen nicht gerne zuhört.

10. Die Speise, die ich esse, macht mich satt in meinem Hunger. Ich würde nicht mit Herren tauschen oder mit Priestern, die hohe Hüte tragen. Ich will nicht an ihrem Tisch sitzen, er ist sicher nicht so gut wie der meine.

12. Ich wünsche mir nicht Krone und Zepter der Könige. Ich trage lieber meinen Hirtenstab, als daß ich viele Länder besitze. Kommt nun, meine Schäfchen, gehen wir in den Stall zur Nachtruhe.

14. Ein Hund hütet unseren Leib, ich fürchte nicht um mein Leben. Er kämpft mit den wilden Tieren; bewacht mich, wenn ich schlafe. So ist das glückliche Leben, mit dem mich Gott beschenkte.

Diese Verse schrieb der große Albert Molnár, traurig und mittellos. Er mußte, statt etwas anderes zu machen, Hirt werden, da er nichts verdienen konnte.

Schließlich befand er sich in solcher Not, daß er vom Teufel betört, mit seinem Blute für Geld ein Schreiben aufsetzte. Damit Molnár vom Teufel loskomme und Trost empfange, bat das Volk Gott um Gnade und wurde erhört. Finis.)

Wir sagten, daß das Gedicht von niemandem seit Dézsi erwähnt wurde. Der Vollständigkeit halber müssen wir aber bemerken, daß es nach der Mitteilung Szilágyis und vor der Monographie Dézsis noch einmal von Szvorényi zitiert wurde. In seinem *Lehrbuch für Mittelschulen* behandelt er die literarische Tätigkeit Szenczi Molnárs und druckt die ungarischen Strophen des Gedichtes unter dem Titel »Romanze« ab, und zwar so, als ob das Gedicht von Szenczi Molnár selbst verfaßt worden wäre. Nach einer kurzen Würdigung Szenczi Molnárs stehen nämlich die Worte: »Er machte auch Verse«. Darauf folgt der Text, aber nur die erste Hälfte des Schlußteiles, in dem Molnár erwähnt wird:

Ez verseket szomorán
Pénz dolgábul szorulván,
Irta Nagy Molnár Albert,
Adván magát juhászságra,
Mint sem egyéb állapotra,
Nem kaphatván egyéb bért.[7]

Die übrigen Zeilen — die, wie auch die obigen sechs Zeilen, von Szilágyi in Strophenform umgeschrieben worden sind — läßt Szvorényi weg, als ob er die Sage über das Teufelsbündnis, die gewiß volkstümlicher Herkunft ist, des großen Psalterdichters für unwürdig hielte:

Végtére annyira jutván,
Ördögtül is megcsalatván,
Vérrel tött kézirást pénzért.
Kitül hogy szabadulása,
Lenne vigasztaltatása,
Nép Istentűl kegyelmet kért, nyert, finis.

Die Verfasserschaft Albert Molnárs entbehrt aber jeder wissenschaftlichen Grundlage. Das Problem werden wir später noch ausführlicher behandeln.

*

Zunächst wollen wir untersuchen, welchen literarischen Charakter der *Gesang des Albert Molnár* hat. Das mit den Worten »Si quis vivit jucundus. . .« beginnende, aus sieben Strophen bestehende lateinische Gedicht — dem die ungarische Übersetzung Strophe für Strophe gegenübergestellt wurde — ist

eine bekannte halbhumanistische Vaganten-Schöpfung. Daß ungarische Varianten der lateinischen Vagantendichtung vorkommen, ist der Forschung schon seit mehr als drei Jahrzehnten bekannt. Schon zu Beginn der 20er Jahre fand Bálint Csüry die Quelle eines ungarischen Volksliedes in einer tschechischen Vagantenweise.[8] Anderthalb Jahrzehnte später konnte Tibor Kardos nachweisen oder mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß eine ganze Reihe ungarischer Lieder mit der Vagantendichtung verwandt ist.[9–10] Unter diesen befindet sich auch eine ungarische Fassung der berühmten *Beichte* des Archipoeten (»Meum est propositum. . . «). Zwei andere Lieder sind wahrscheinlich schon seit dem Mittelalter bekannt, und je zwei Gedichte können wir seit dem 17. bzw. seit dem 18. Jahrhundert belegen. Vor kurzem wurde diese Zahl von Sándor Eckhardt noch um drei weitere Lieder vermehrt. Eckhardt erwähnt hier auch eine spätere ungarische Variante unseres Gedichtes *Si quis vivit jucundus. . .* [11]

Vor einigen Jahren beschäftigte sich Bence Szabolcsi mit den Weisen und Textvarianten dieser Lieder und stellte zum Gedicht *Si quis vivit jucundus...* folgendes fest: »Seine älteste Variante — aus dem Jahre 1750 — wurde zuletzt von Sándor Eckhardt belegt; eine Weise dazu zeichnete Ádám Pálóczi-Horváth (Nr. 188.) und später János Arany (Nr. 66.) auf. Eine ungarische Variante des Liedes, und zwar mit einer anderen Weise, als sie Pálóczi-Horváth aufgezeichnet hat, kann schon im 18. Jahrhundert volkstümlich geworden sein. Den Text des Liedes: *Ha valaki vigan él* . . . (Wenn einer fröhlich lebet. . .) finden wir schon in der handschriftlichen Sammlung von Ferenc Kovács (1777—1801), und eine Weise dazu befindet sich im Liederbuch des Dániel Melegh (1797). . . Die Weise war bei uns ziemlich volkstümlich, ein liebenswürdiges und charakteristisches Denkmal der Rokokomusik aus dem ungarischen Hochschulleben. Ihr Charakter ist aber keineswegs typisch ungarisch. Es ist kein Zufall, daß Dénes Bartha mehrere mit ihr verwandte deutsche Weisen nachweisen konnte. So gehört auch diese Weise — und vielleicht auch die von Pálóczi-Horváth aufgezeichnete Weise der lateinischen Textvariante — zu jenem Melodienschatz, dessen Ursprung sehr schwer zu bestimmen ist und der in verschiedene Richtungen zeigt. Dieser Melodienschatz kann nur mit der internationalen Vagantenliteratur, die auch die ungarischen musikalischen Traditionen mit Europa verbindet, in Zusammenhang gebracht werden.«[12]

Sándor Eckhardt, der — wie schon gesagt — den Vaganten-Charakter des Gedichtes *Si quis vivit jucundus. . .* erkannte, glaubte die älteste Variante des Gedichtes im *Liederbuch des Szikszai* (1750) gefunden zu haben. Der Text dieser Version weicht aber von unserem Gedicht ab:

Si quis vivit jucundus, ego sane Titirus,
Vivo ruri, sum in silvis, inter nostris ovinculis,
In praeruptis montium, inter aquas fontium.

Ha gyönyörüségesen él valaki, ily frissen,
Élek juhász a mezőben, legelvén nyájam erdőben
Az hegyek havasira, az vizek forrásira.[13]

(Deutsch: Wenn einer fröhlich lebet, lebe ich, Schafhirt, so frisch in den Auen. Meine Herde grast im Wald, auf den Gipfeln der Berge, an den Quellen der Bäche.)

Außer diesem Text kannte Eckhardt nur einige jüngere Varianten des Gedichtes. Seitdem wurden mehr als zwanzig Varianten entdeckt. Ein Teil der Varianten wurde mit lateinischem und ungarischem Text, der größere Teil aber nur mit ungarischem Text aufgezeichnet. Viele von ihnen befinden sich in Volksliedersammlungen, oft mit wesentlichen inhaltlichen Abweichungen. Eine kleine Zahl der Varianten hat sieben Strophen, meistens sind sie aber kürzer gefaßt.[14] Der Text unserer Handschrift ist nicht nur darum bedeutend, weil er älter ist als die Variante aus dem *Liederbuch des Szikszai*, sondern auch darum, weil er alle sieben Strophen des lateinischen Vagantenliedes und auch die vollständige ungarische Übersetzung enthält. Eine noch größere Bedeutung können wir aber dieser Fassung darum beimessen, weil nur hier die anschließenden 12 Zeilen vorkommen, die uns über das Teufelsbündnis Molnárs und über seine Begnadigung durch Gott, für die das Volk gebetet hatte, berichten.

*

Bevor wir uns aber mit diesem Teil des Gedichtes näher beschäftigen, wollen wir zum Problem der Verfasserschaft und damit zur Frage der Datierung zurückkehren. Wir haben bereits erwähnt, daß die Meinung Szvorényis, nach der der Verfasser des Gedichtes Albert Molnár selbst wäre, jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrt. Obwohl Szvorényi den Text von Szilágyi übernahm, beachtete er nicht die wissenschaftlichen, vorsichtigen Erwägungen Szilágyis: »... welchen Einfluß auf die Entstehung des Gedichtes der Sänger Albert Molnár selbst hatte, kann ich, da keine näheren Angaben darüber vorhanden sind, nicht feststellen. Ob jenes *Album* des großen Mannes — zuerst von seinem Biographen Zsigmond Szathmári Pap erwähnt (*Erdélyi Prédicatori Tár*. XII. Heft. Kolozsvár 1837. 1. Anmerkung auf S. V.) —, das einige Briefe und kleinere akademische Arbeiten Molnárs enthält, etwas darüber mitteilt, weiß ich nicht. Diese Frage wäre allerdings leicht zu beantworten, da die Handschrift inzwischen durch Geschenk des Grafen János Kemény in die Bibliothek der Ungarischen Akademie der Wissenschaften kam. Ich halte es vielmehr für das Werk eines anderen, auch wegen des Stils im letzten Teil, der die Sagen über das Hirtenleben und das Teufelsbündnis Molnárs enthält. . . «[15] Szvorényi gegenüber, der die Worte des Gedichtes in bezug auf die Verfasserschaft Molnárs nicht bezweifelte, müssen wir den vorsichtigen Folgerungen Szilágyis zustimmen. *Der Gesang des Albert Molnár* ist zweifelsohne »das Werk eines anderen«.

Das sogenannte *Album* Albert Szenczi Molnárs — das inzwischen von Lajos Dézsi veröffentlicht wurde — enthält keinen Beweis für die Verfasserschaft Albert Molnárs.[16] Gegen eine solche Voraussetzung spricht aber auch der Text des Gesanges. Wenn wir nach dem Verfasser des *Gesanges des Albert Molnár* fragen, müssen wir vor allem feststellen: Es handelt sich um zwei Verfasser. Der Verfasser der ersten sieben Strophen, die den lateinischen Versen gegenübergestellt sind, war gewiß ein anderer als der Verfasser der folgenden zwölf Zeilen, die die Sage enthalten und — vom lateinischen Text unabhängig — als Anhang hinzugeschrieben worden waren. Das literarische Niveau der ersten sieben Strophen würde noch die Annahme zulassen, daß sie von Albert Molnár selbst stammen. Aber nur dem literarischen Niveau nach. Der Stil der Übersetzung des lateinischen Vagantenliedes weist aber ganz andere künstlerische Vorstellungen, andere Adjektive und Gleichnisse auf als die, die der Psalmenübersetzer Albert Molnár zu gebrauchen pflegte. Der ungarische Text des Liedes *Si quis vivit jucundus. . .* weicht jedoch nicht nur von den Psalmenübersetzungen, sondern auch von den übrigen Gedichten Molnárs wesentlich ab, z. B. von jenen Übersetzungen, die in seinem letzten Werk *Discursus de summo bono* zu lesen sind.[17] Im ungarischen Text des *Si quis vivit jucundus. . .*, in seinen sprachlichen und dichterischen Vorstellungen, in seinen Beiwörtern und Gleichnissen widerspiegelt sich der Stilwille eines anderen Zeitalters. Dieser Text konnte nicht früher als am Ende des 17. Jahrhunderts oder — noch viel wahrscheinlicher — in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Der 12zeilige Schlußteil, der die Sage über Albert Molnár enthält, hat eine hohe Bedeutung für die Literaturgeschichte, für die Volkskunde und auch für jene Forschung, die sich mit der Lebensgeschichte Albert Molnárs beschäftigt. Das künstlerische Niveau dieses Teiles bleibt aber unter dem künstlerischen Wert der ersten sieben Strophen. Der Verfasser kann kein geübter Dichter gewesen sein. Die Stiluntersuchung der beiden Texte führt zum Ergebnis, daß der Schlußteil nicht wesentlich später als die vorangehenden sieben Strophen entstanden sein mochte.

Wir haben schon öfters als etwas Selbstverständliches erwähnt, daß die ersten sieben Strophen die Übersetzung des lateinischen Vagantenliedes sind. In ähnlichen Fällen wurde aber oft schon die Frage gestellt: Ist es nicht umgekehrt? Vielleicht ist der ungarische Text der ursprüngliche gewesen und die lateinischen Strophen sind dann nach dem ungarischen Original übersetzt worden. Diese Annahme wird in unserem Falle noch von einer Angabe aus dem Jahre 1815 unterstützt. Wir haben schon erwähnt, daß Ádám Pálóczi-Horváth eine Variante des *Si quis vivit jucundus. . .* mit der Melodie zusammen aufgezeichnet hatte.[18] In bezug auf diese und ähnliche Lieder schreibt er folgende Zeilen an Kazinczy: »In meiner Kindheit haben wir in der Schule solche Adagien mit ihren lateinischen Übersetzungen zusammen gelernt. Meine Schulkameraden wissen nichts mehr davon, auch ich habe sie schon vergessen

Wenn Du noch einige kennst, so bereichere mein Wissen damit, da ich sie wiederherstellen möchte.«[19] Pálóczi spricht hier über diese Texte so, als ob die lateinische Version die Übersetzung der ungarischen Originale wäre. Wir halten es aber für sicher, daß sich Pálóczi dabei geirrt hat. Es mag wohl sein, daß ungarische Versionen solcher Vagantenlieder in seiner Schulzeit schon so verbreitet waren, daß einige sogar in der Schulpraxis vom Ungarischen ins Lateinische übersetzt wurden. Es genügt aber ein kleiner Vergleich zwischen dem lateinischen und dem ungarischen Text, um sich zu überzeugen, daß es sich hier nur um eine Übersetzung ins Ungarische handeln kann.

Ha gyönyörüségessen
él valaki, én frissen

Die lateinische Übersetzung dieser beiden Zeilen hätte kaum so lauten können:

Si quis vivit jucundus
Ego sane Tytirus

Eine freiere ungarische Übersetzung hingegen konnte die Virgilsche Gestalt Tytirus weglassen. Verlangt jemand noch einen weiteren Beweis, so soll er auch die letzten zwei lateinischen bzw. ungarischen Verse der vierten Strophe vergleichen. Dieser Vergleich wird ihn — ähnlich wie der vorangegangene — davon überzeugen, daß es sich hier nicht um eine Übersetzung aus dem Ungarischen ins Lateinische, sondern nur um eine Übersetzung aus dem Lateinischen ins Ungarische handeln kann.

Wann wurde aber der Text des *Gesanges* in das Debreciner Kolligat eingetragen? Wann entstand das Gedicht? Wer waren seine Verfasser? Über die Zeit der Abschrift und über die Person der Schreiber gibt uns die Handschrift selbst Auskunft. Die Mehrheit der im Kolligat auffindbaren Spuren wurde bereits von Szilágyi entdeckt. Er stellte fest, daß die aus 533 Blättern bestehende Mischhandschrift von drei Händen geschrieben wurde. Der erste Schreiber war András Wernhardt, er schrieb aber nur das Titelblatt des ersten Werkes. Die zweite Hand ist unbekannt. Sie hat das von Wernhardt begonnene Werk weitergeschrieben. Von einer dritten Hand wurden die übrigen Blätter beschrieben.[20] Dieser Schreiber hat also unter anderen auch den *Gesang des Albert Molnár* abgeschrieben. Auf den Blättern der Handschrift benennt er sich oft mit dem Monogramm: G. J. K. W., dessen Auflösung er, auf dem ersten Blatt des vierten Werkes *(Rudus Redivivus)* durch Angabe des vollen Namens bietet: »Georgius Jantso K. Wasarhelyiensis«. Einige wesentliche biographische Daten über ihn enthalten die von ihm stammenden Eintragungen. Er wurde 1687 in Kézdivásárhely geboren, 1713 ist er schon Priester. Wo er aber damals wirkte, wissen wir nicht. Im Jahre 1743 trug Jantsó die folgenden Zeilen ein: ». . . cum fungeret in officio pastoratus p[ro] n[unc] in Eccle Refta Szilágy Bagosiensi.« Das besagt, daß er vor 1743 an einem anderen Ort tätig

war. Nach seinen Aufzeichnungen wirkte er am 7. Mai 1745 in »S. Ujlak«. (S. Ujlak = wahrscheinlich Sárköz-Ujlak im Komitat Szatmár, im Nagybányaer Reformierten Kirchendistrikt.) Hier schrieb György Jantsó den *Gesang des Albert Molnár* ab. Eine zweite Angabe steht unter dem Text des Gedichtes: ». . . in Parochia s. Ujlakina Ao.1745.9 Xbris«.[21] So haben wir für die Zeit der Abschrift, wenn nicht für die Entstehungszeit, ein festes Datum: Sárköz-Ujlak, 9. Oktober 1745.

Soviel verrät uns die Debreciner Handschrift von György Jantsó und vom Gedicht. Aus anderen Quellen konnten wir über Jantsó oder über den *Gesang des Albert Molnár* nichts erfahren. Weder in familiengeschichtlichen Handbüchern noch in den bekannten Kirchengeschichten, bibliographischen Sammlungen oder handschriftlichen Quellen finden wir seinen Namen belegt.[22] Im weiteren sind wir nur auf Hypothesen angewiesen. Es ist gewiß, daß Jantsó kein Mann von alltäglicher Bildung war. Seine Bildung hat er zum Teil im Ausland, wahrscheinlich in der Schweiz und in den Niederlanden erhalten. Von seiner hohen Bildung und von seinem weiten Interessenkreis zeugen auch die Werke, die er im Kolligat abgeschrieben hat. Da gibt es ein geographisches Werk, den *Rudus Redivivus* von Páriz-Pápai, der die politische Struktur der wichtigsten europäischen Länder beschreibt, dann historische Aufzeichnungen über die wichtigsten Zeitereignisse in Europa, theologische Traktate und schließlich — unmittelbar vor dem *Gesang des Albert Molnár* — ein dreiblättriges musikalisches Kompendium mit Noten, das als *Rudimenta Musicae Vocalis Elementa* betitelt ist. Das Werk wurde von Jantsó höchstwahrscheinlich ebenfalls im Jahre 1745 niedergeschrieben. Nach der mündlichen Aussage des Musikhistorikers Bence Szabolcsi besitzt das kleine Traktat eine hohe musikhistorische Bedeutung. Er steht aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem ersten kleinen musiktheoretischen Werk im Zusammenhang, das von dem ausgezeichneten Debreciner Pädagogen György Maróthi in den Jahren 1740 und 1743 verfaßt wurde.[23] Ob das lateinische Manuskript Jantsós auf das ungarisch verfaßte musiktheoretische Werk Maróthis zurückgeht oder beide eine gemeinsame schweizerische oder holländische Quelle hatten, wissen wir nicht. Es ist aber sicher, daß die in Jantsós Handschrift erhaltenen *Rudimenta* das zweite bekannte musiktheoretische Werk der ungarischen Musikgeschichte sind. Daß dieses Werk im Debreciner Kolligat steht, zeigt die hohe, fortschrittliche Bildungsstufe des Schreibers. Vielleicht war er selbst ein Förderer des sich in dieser Zeit entwickelnden ungarischen Chorgesanges. Da Maróthi sich auf seiner schweizerischen und holländischen Bildungsreise seine musiktheoretische Ausbildung erwarb und wahrscheinlich auch sein Werk dort schrieb, können wir voraussetzen, daß auch unser György Jantsó in Holland oder in der Schweiz (oder gar in den beiden Ländern) studierte.

Ist es anzunehmen, daß Jantsó nicht nur der Abschreiber, sondern auch der Übersetzer des Gedichtes *Si quis vivit jucundus. . .* war? Oder gar Dichter

der zwölf letzten Zeilen, die die Sage über Albert Molnár enthalten? Dafür haben wir zwar keinen Beweis, die Annahme ist aber auch ohne Beweis möglich. Ein Teil der Mischhandschrift (*Asketische Traktate* ungarisch und lateinisch auf 31 Blättern) bezeugt, daß György Jantsó nicht nur ein gebildeter Mann war, sondern sich auch für Stil- und Übersetzungsfragen interessierte. Das Vagantenlied wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Ungarn sehr volkstümlich und gehörte — wie wir schon erwähnten — auf den ungarischen Hochschulen zu den charakteristischen Stücken der Rokokomusik. Da die Abschrift des Gedichtes eben in diesen Zeitabschnitt fällt, und bisher keine frühere Variante des Liedes bekannt ist, ist die Annahme möglich, daß Jantsó auch als Verfasser mit dem Gedicht zu tun hatte.

Die vorausgesetzte Verfasserschaft Jantsós ändert aber nichts an der Tatsache, daß die Albert Molnár-Sage früher entstanden sein mußte. Es ist durchaus möglich, daß sie in dem 12zeiligen Zusatz *Si quis vivit jucundus* zum erstenmal schriftlich erfaßt wurde, ihre Entstehungszeit muß aber früher liegen. Lugossy und Szilágyi denken dabei im allgemeinen an das 17. Jahrhundert.[24] Szilágyi schrieb folgendes. »Ich bin geneigt, die Sage dem Geist und dem Aberglauben jener Zeit zuzuschreiben, in der es noch möglich war, daß man glaubte, die berühmten und gelehrten Professoren Bisterfeld aus Fehérvár — Molnárs Zeitgenosse — und Hatvani aus Debrecen, der etwas später lebte, stünden mit dem Teufel im Bündnis. Die ältere Generation aus Ungarn bzw. aus Siebenbürgen erzählt heute immer noch viel über Hatvani bzw. über Bisterfeld. Wahrscheinlich setzte auch Lugossy darum die Entstehungszeit der Romanze ins 17. Jahrhundert.«[25]

Dieser Sagen- und Märchentyp ist in der allgemeinen Volksdichtung sehr verbreitet. Der Märchenkatalog Aarne-Thompson bezeichnet ihn unter Nr. 325 als den Typ »Der Zauberer und sein Lehrling«. Die Variationen dieses Typs kennen wir vielfach auch in der ungarischen Volksdichtung, aus älteren und neueren Volksmärchensammlungen.[26—27] Dieser Märchentyp war zweifelsohne auch in den älteren Jahrhunderten in Ungarn lebendig. Sein Inhalt wurde sowohl auf Bisterfeld im 17. Jahrhundert und auf Professor Hatvani im 18. Jahrhundert als auch auf Bisterfelds Zeitgenossen und Freund Albert Szenczi Molnár bezogen. Die ungarische Literaturgeschichte — wie bekannt — kennt Faust-Motive auch aus früheren Zeiten, in den Werken von Bornemisza und István Magyari. Unsere Behauptung, die wir gleich zu Beginn unserer Ausführungen aufstellten, daß nämlich die Sage vom Teufelsbündnis Molnárs eine Volkssage sei, mag den Leser im ersten Augenblick vielleicht befremden. Wieso? Auf welche Grundlage konnte sich die Volkssage stützen, als sie den Psalmenübersetzer, den Bibelherausgeber, den Kalvin-Übersetzer, den gelehrten Philologen mit dem Teufel in Zusammenhang brachte? Welche Umstände seines Lebens können uns erklären, daß er zu einem frühen Vertreter der ungarischen Faust-Sage gemacht wurde? Es scheint sonderbar zu sein, aber die

Vorstellungskraft des Volkes konnte im Schicksal des Übersetzers und Gelehrten doch Anhaltspunkte zur Sagengestaltung finden. Albert Szenczi Molnár war in seiner Zeit der hervorragendste Mann seiner Heimat, der charakteristische Vertreter des ungarischen Kalvinismus, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts auch im Ausland gut bekannt. Aber auch Professor Hatvani war nichts anderes, als ein auf der Höhe seiner Zeit stehender hervorragender Naturwissenschaftler, und Bisterfeld ein ausgezeichneter Pädagoge und ein gläubiger, religiöser Mann, und dennoch wurden sie vom Volk mit faustischen Zügen ausgestattet. Wenn wir auf diese Frage näher eingehen, so finden wir auch im Leben Molnárs so viel Anhaltspunkte zur Sagenbildung wie im Leben Bisterfelds oder Hatvanis.

*

Das Leben Szenczi Molnárs ist uns bis 1624, bis zu seiner endgültigen Heimkehr nach Ungarn, in solchen Einzelheiten bekannt, wie es vor ihm und nach ihm bis Kazinczy in der ungarischen Literaturgeschichte nie der Fall war. Von den letzten 10 Jahren seines Lebens in Ungarn wissen wir aber kaum etwas. Das ist besonders aus der Monographie Lajos Dézsis ersichtlich. Das Buch enthält 219 Seiten. Der Lebensabschnitt Molnárs bis 1624 wird auf 219 Seiten behandelt, die übrigen 10 Jahre seines Lebens nehmen aber nur 6 Seiten ein. Das mag wohl auch damit zusammenhängen, daß die bis zu Molnárs Rückkehr in die Heimat an ihn geschriebenen Briefe erhalten geblieben sind. Aus den letzten 10 Jahren haben wir hingegen kaum schriftliche Dokumente. Bis zum Jahre 1934 kannten wir nicht einmal sein Todesjahr.[28] Von den ersten Jahren nach seiner Rückkehr wissen wir noch so manches über ihn. Wir wissen, daß er von Gábor Bethlen, dem großen Fürsten von Siebenbürgen, heimgerufen worden war. Dieser hatte ihn anfangs auch versorgt. Molnár lebte damals in Kassa (Kaschau, Kosice), wir wissen es aber auch heute noch nicht, welches Amt er damals bekleidete.[29] Später zog er nach Kolozsvár (Klausenburg, Cluj) in Siebenbürgen Die genaue Zeit seiner Übersiedlung kennen wir aber nicht. In den vergangenen Jahren hat die Forschung diesen letzten Abschnitt seines Lebens etwas erhellt. In einem Exemplar der von ihm übersetzten *Institutiones* Kalvins wurden etliche Eintragungen Molnárs gefunden, die einige chronologische Anhaltspunkte bieten. Pál Medgyesi hat über ihn einige Daten aufgezeichnet, die bisher unbekannt waren.[30] Aber auch diese Angaben lassen nur wenige Schlußfolgerungen auf die damalige Lage und Lebensumstände Molnárs zu.

Aus diesen zerstreuten Bemerkungen können wir folgendes feststellen: Gábor Bethlen, der den Gelehrten in seine Heimat zurückgerufen hatte, gab ihm — aus unerklärten Gründen — keine solche Stellung, die den Ruhm und die wissenschaftliche Autorität Molnárs in Ungarn gefördert hätte. Zur Zeit

von Bethlens Nachfolger, György Rákóczi I., hatte Molnár schon keine gesicherte Existenz mehr. Elend, verlassen, verschuldet lebte der Mann, der im Ausland von den besten Köpfen Westeuropas geschätzt wurde, der den größten Geist des Zeitalters, Johann Kepler, seinen Freund nennen durfte. Martin Opitz, der auch zu seinen Verehrern gehörte, schrieb im Jahre 1630 einem nach Siebenbürgen heimkehrenden Ungarn, daß er seinen großen Landsmann elend und verlassen finden wird.[31] Die von Alsted und Bisterfeld verfaßten Grabschriften Molnárs unterstützen das Gesagte:

Hungariae cunas, curas calami thalamique
Dedebo Teutoniae; Dacia dat tumulum.
(Alsted.)

Musa mihi favit, sed non fortuna fuitque
Teutonia auxilium; sed patria exilium.[32]
(Bisterfeld.)

Aber nicht nur seine Zeitgenossen, sondern auch seine späteren Biographen erwähnen oft die Not und die Leiden seiner letzten Jahre. Péter Bod, der ein feines Gefühl für die Leiden der ungarischen Dichter hatte, setzt an das Ende seiner Abhandlung über Albert Szenczi Molnár in seinem *Magyar Athenas* das Epigramm Alsteds.[33] Auch seine späteren Biographen behandeln seinen letzten Lebensabschnitt in ähnlichem Sinne. Zsigmond Szatmári-Pap schreibt darüber folgendes: »Er, dieser unschätzbare Patriot, starb in Klausenburg in tiefster Not... in seiner Heimat erlitt er Armut, Zerwürfnis und arge Verleumdungen...«[34] Bei Benedek Jancsó finden wir folgende Worte: »Er lebte unter elenden Umständen...«[35]

Worum handelt es sich hier? Wodurch entstand diese Lage? Warum hat dieser Mann, der, solange er im Ausland wirkte, in der öffentlichen Meinung seiner Heimat so hoch geschätzt wurde, nur Not, Armut und Verleumdungen zu erleiden, als er sich endlich in seiner Heimat niederläßt? Können wir uns mit einer solchen Bemerkung, die man in der *Ungarischen Geschichte* von Hóman—Szekfü liest, zufriedengeben: »Gábor Bethlen hat ihn zurückgerufen, er wurde aber schon unter György Rákóczi, noch zu seinen Lebzeiten vergessen«?[36] Wir können uns hier nicht mit den letzten Jahren Molnárs eingehend beschäftigen. Wir möchten nur einige Fragen berühren. Wir müssen zuerst feststellen: Es kann nicht die Rede davon sein, daß Molnár »vergessen« worden wäre! Seine Werke verbreiteten sich auch nach seinem Tode immer mehr. Seine Psalmen gewannen erst danach ihr Bürgerrecht, seine Wörterbücher und seine sprachreinigenden Bestrebungen bleiben bis Kazinczy wirksam.[37] Wir dürfen nicht vom Vergessen sondern von einer Zurücksetzung reden, von der Zurücksetzung des großen, auf dem Niveau der westeuropäischen Bildung stehenden Gelehrten unter den rückständigen, engstirnigen ungarischen

Verhältnissen. Auch in der späteren ungarischen Literaturgeschichte gibt es ähnliche Gestalten, wie János Apáczai Csere, oder Miklós Tótfalusi Kiss. Man konnte ihn verleumden, mit erdichteten Anklagen beschuldigen. Seine Ansichten, die in der westeuropäischen bürgerlichen Ideologie wurzelten, bedrohten ja das feudalistische orthodoxe Siebenbürgen. Es ist gewiß kein Zufall, daß der fortschrittliche Puritaner Pál Medgyesi in der Einleitung zu seiner *Praxis pietatis* mit höchster Ehrerbietung von Molnár spricht.[38] In der Zurücksetzung, Verleumdung und Not Molnárs in Siebenbürgen widerspiegelt sich der Gegensatz zwischen der Denkungsart der alten herrschenden Schichten und den neuen bürgerlichen Ansichten Molnárs. Es ist ja kein Zufall — wir wollen nur noch diese einzige Bemerkung machen —, daß er, als er in Siebenbürgen elend und verlassen lebte, nur einen einzigen Unterstützer fand, den bürgerlich gebildeten Kristóf Dahrgoltz aus Oberungarn. Ihm, seinem »Patron«, der seine Schulden bezahlte, widmete er sein letztes Werk, das Traktat *De summo bono*.[39]

Lebt jemand, von dem man weiß, daß er ein großer Gelehrter ist und von der Obrigkeit nicht unterstützt, sondern zurückgesetzt und verleumdet wird, unter solchen Umständen, so findet er leicht den Weg zum Herzen des Volkes. Um seine Gestalt konnte leicht die Sage entstehen, die unter den damaligen Verhältnissen nahe lag, er stehe mit dem Teufel im Bündnis. Wir können annehmen, daß seine Person bald nach seinem Tode schon diesen legendären Zug gewann. Auch Szilágyi und Lugossy waren der Meinung, daß die Sage über Albert Molnár schon kurz nach seinem Tode entstehen konnte, wie das auch bei Bisterfeld geschah, der auch vom Ausland nach Ungarn gekommen war. Die Sage konnte also schon unmittelbar nach dem Tod Molnárs entstehen, die in unserem Text erhaltene Form kann aber erst aus den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts stammen.

*

Unsere Erwägungen wären unbefriedigend, wenn wir im Zusammenhang mit dem *Gesang des Albert Molnár* nicht noch ein Gattungsproblem und damit auch ein historisches und politisches Problem behandeln würden. Das Vagantenlied *Si quis vivit jucundus...* ist ein charakteristisches Beispiel für die Bauernidylle, in der ein verfälschtes, idealisiertes Bild des bäuerlichen Lebens gezeichnet wird. Auch der Dichter der griechisch-römischen Antike stellte das Leben in einen fröhlichen, sonnenbeglänzten, falschen Rahmen, wenn er eine Idylle schrieb. Schon damals galt das Hirtenleben als das Urbild dieser glücklichen sorgenlosen Zustände. Die Welt der antiken Idylle ist mit der idealisierten Gestalt des Hirten verbunden. »Dieser idealisierte Hirt fehlt auch in den ungarischen Gedichtsammlungen nicht. Es ist ferner charakteristisch, daß er hier mit einem halbhumanistischen lateinischen Vagantenlied zusammen erscheint. Das hat also mit dem Bauerntum nichts zu tun. Der

Hirte der großen ungarischen Tiefebene hätte ja den Optimismus des lateinischen Dichters kaum verstanden.«[40]

Als diese lateinische Idylle der bäuerlichen Welt, des Hirtenlebens, und ihre ungarische Übersetzung erscheint, sind einige Jahrzehnte seit der Niederwerfung der Rákóczi-Erhebung vergangen. Das ist gewiß kein Zufall. Wir wissen ja schon, daß das Gedicht auch in der Schulpraxis eine Rolle spielte. Dahinter steckt gewiß Absicht. Die herrschende Klasse, die sich neu einrichtende Reaktion der Habsburger, hatte ja ihre guten Gründe dafür, daß solche Gedichte auch in der Schule gelehrt wurden. Sie wollte mit allen Mitteln den Gegensatz zu den Anschauungen betonen, welche die Leibeigenenscharen mit ihrem jahrelangen Freiheitskampf zum Ausdruck brachten. Nach der Niederwerfung einer Freiheitsbewegung will die Regierung die Wahrheit verheimlichen. Diese Verschleierung erstreckt sich mit voller Planmäßigkeit auch auf die Schule.

Das Vorkommen des Gedichtes *Si quis vivit jucundus. . .* und seiner ungarischen Übersetzung hängt also mit den Verhältnissen nach dem Scheitern des Rákóczi-Freiheitskampfes zusammen. Die Bauernidylle gehörte zum Arsenal der sich neu einrichtenden Reaktion. Das bezieht sich aber nicht auf den 12zeiligen Zusatz, der die Sage über Molnár enthält. Im Gegenteil. Der Dichter dieser Sage kehrt die Bauernidylle um, wenn er schreibt:

Ez verseket szomorán
Pénz dolgábul szorulván,
Irta Nagy Molnár Albert,
Adván magát juhászságra,
Mint sem egyéb állapotra,
Nem kaphatván egyéb bért.

Végtére annyira jutván,
Ördögtül is meg csalatván,
Vérrel tött kéz irást pénzért
Kitül hogy szabadulása,
Lenne vigasztaltatása,
Nép Istentűl kegyelmet kért, nyert.

(Deutsch: Diese Verse schrieb der große Albert Molnár, traurig und mittellos. Er mußte, statt etwas anderes zu machen, Hirt werden, da er nichts verdienen konnte.

Schließlich war er in solcher Not, daß er vom Teufel betört, mit seinem Blute für Geld ein Schreiben aufsetzte. Damit Molnár vom Teufel loskomme und Trost empfange, bat das Volk Gott um Gnade und wurde erhört.)

Ich wiederhole: Diese Zeilen kehren die Idylle um. Die Tendenz des vorangehenden idealisierenden Vagantenliedes ist dadurch beinahe verschwunden. Die Umwandlung des ganzen Charakters dieses Liedes wird auch dadurch gesteigert, daß das Werk den Titel *Gesang des Albert Molnár* erhielt und dem

Titel noch folgende erklärende Worte beigegeben wurden: »*Gesang des Albert Molnár*, den er dichtete und vor sich hinsummte, als er im fremden Lande in bedrängter Lage Schafhirt werden mußte.« Das Gedicht verurteilt also dadurch die Verfälschung des Bauernlebens. Wer diese letzten 12 Zeilen verfaßte, wer das Vagantenlied mit dem neuen Titel und dem danach geschriebenen Text umgestaltete, der wollte durch die Molnár-Sage auch seine Trauer und Erbitterung über das Scheitern der Rákóczi-Erhebung ausdrücken.

Man pflegt im Zusammenhang mit den Vagantenliedern vom Kosmopolitismus zu sprechen. Im *Gesang des Albert Molnár* wird dieser Kosmopolitismus aufgehoben, das Gedicht wird zum Ausdruck einer Volkstradition, das Vagantenlied erhält einen volkstümlichen Charakter.

*

Zum Schluß: Als István Szilágyi den *Gesang des Albert Molnár* entdeckte, schickte er den Text mit einem Brief an den großen ungarischen Dichter János Arany, der sich liebevoll mit ungarischen Volkssagen beschäftigte: »Wäre es nicht gut« — schreibt Szilágyi — »daraus einen ungarischen Faust zu machen? Sein Leben hat ja romantische Züge genug.« (Am. 31. December 1853.)[41] Arany antwortete auf Szilágyis Brief folgendes: »Ja! Ich habe deinen Albert Molnár gelesen und hatte ein großes Vergnügen dabei. Was Du aber über die 'Verfaustung' sagst, das tu ich nicht. Primo, weil ich kein Goethe bin, secundo, wenn ich auch Goethe wäre, würde ich meine Kräfte nicht zur Nachahmung eines solchen Werkes vergeuden, das nur einmal originell sein kann.« (Nagykőrös, am 9. März 1854.)[42]

Anmerkungen

[1] Dézsi, L., *Szenczi Molnár Albert.* — Budapest, Ausgabe der Ungarischen Historischen Gesellschaft. 1897. S. 218.

[2] Új Magyar Múzeum. 1850/51. S. CXX.

[3] Mit dem Wort »duda« beschäftigen sich folgende ungarische Wörterbücher: Czuczor—Fogarasi, *A Magyar Nyelv Szótára.* (Wörterbuch der ungarischen Sprache.) Pest, 1862. I. Bd. Sp. 1301—1302. — Bálint Csüry, *Szamosháti Szótár.* (Wörterbuch des Gebietes Szamoshát.) Budapest, 1935. S. 186. — Kiss G., *Ormánysági Szótár.* (Wörterbuch des Gebietes Ormányság.) Budapest, 1952. S. 107. — Eingehender beschäftigt sich mit den Wörtern »duda« und »dudol« das *Magyar Etymológiai Szótár* (Ungarisches Etymologisches Wörterbuch) von Gombocz—Melich. Unter den Belegen wird aber unser Gedicht nicht erwähnt.

[4] Lugossy, a. a. O.

[5] Szilágyi I., a. a. O. S. 569.

[6] Szilágyi I., a. a. O. S. 571.

[7] Szvorényi I., *A magyar irodalmi tanulmányok kézikönyve, a felgymnasiumi s felreáltanodai tanulók számára.* (Handbuch der ungarischen Literaturstudien für die Schüler der Obergymnasien und Oberrealschulen.) Zweite Auflage. Budapest, 1876. S. 64.

[8] *A magyar népköltészet forrásaihoz.* (Zu den Quellen der ungarischen Volksdichtung.) In: Erdélyi Irodalmi Szemle, 1924. S. 90.

[9-10] Kardos T., *Deákműveltség és magyar renaissance.* (Lateinische Bildung und ungarische Renaissance.) In: Századok, 1939. — Kardos T., *Középkori kultúra, középkori költészet.* (Mittelalterliche Kultur, mittelalterliche Dichtung.) Budapest, 1941. S. 82—86.

[11] Eckhardt S., *Parasztsors a régi magyar költészetben.* (Bauernschicksal in der älteren ungarischen Dichtung.) In: Irodalomtörténet, 1951. S. 168—169.

[12] Szabolcsi B., *Dallamtörténeti kérdések. I. A magyar vágánsdalokról.* (Fragen der Melodiengeschichte. I. Über die ungarischen Vagantenlieder.) Festschrift für Zoltán Kodály. — Budapest, 1953. S. 743—744.

[13] Eckhardt S., a. a. O.

[14] Vgl.: Pálóczi-Horváth Á., *Ötödfélszáz énekek.* (Vierhundertfünfzig Lieder.) Kritische Ausgabe. Herausgegeben von Dénes Bartha und József Kiss. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953. S. 598—599. — *Arany János Népdalgyűjteménye.* (Volksliedersammlung von János Arany.) Herausgegeben von Zoltán Kodály und Ágost Gyulai. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1952. S. 134—135.

[15] Szilágyi, a. a. O.

[16] Dézsi L., *Szenczi Molnár Albert naplója, levelezése és irományai.* (Das Tagebuch, die Briefe und Aufzeichnungen Albert Szenczi Molnárs.) Budapest, 1898.

[17] *Discursus de summo bono, Az legfőbb jóról...* Lőcse, 1630. — Vgl. Szabó K.: Régi Magyar Könyvtár. (Alte Ungarische Bibliothek.) I. Bd. Nr. 594.

[18] Pálóczi-Horváth, a. a. O.

[19] *Kazinczy Ferenc levelezése.* (Ferenc Kazinczys Briefwechsel.) XII. Bd. S. 526.

[20] *Die Debreciner Mischhandschrift* enthält folgende Werke: 1. Historia Rerum Hungariae, ut potuit fieri, compendio brevissimo in usum Juventutis Hungaricae conscripta, atque pro ratione rerum in Tres partes divisa. Sub. Celeb. nec non Doctissimo viro Dno et Con Rect. mer. Joanne Tom. d. Szászky. Ao 1739. calamo vero excerpta ab Andrea Wernhardt. Posony. 13. mart. Finit. — 321 fol.

2. Nemes Erdély Országnak Statussáról, Lakossiról és Lakó hellyeiről s Folyó Vizeiről való Oktatás; Mellyet írt volt Néhaji Biró Sámuel, Erdélyi Tanáts Ur. Anno MDCCX. (Geographische und statistische Beschreibung Siebenbürgens.) — 29 fol.

3. Az Tripartitum Decretumnak, ugy az Approbata és Compilata Constitutióknak rövid summája és veleje. Az melyet írt volt Biró Sámuel, Erdély Országnak néhaji Tanáts Ur híve, Erdélybenn. (Abriß des juristischen Werkes »Tripartitum Decretum«.) — 61 fol.

4. Rudus Redivivus stb. a Francisco Pariz Papai. — 49 fol. Abgeschrieben im Jahre 1745.

5. De regula vivendi in republica. (Beschreibung der politischen Struktur der europäischen Länder.) — 10 fol. Abgeschrieben im Jahre 1745.

6. Notata ex Hornio. (Geographische Aufzeichnungen.) — 9 fol. Abgeschrieben 1745.

7. Sequuntur quaedam res memorabiles ex novellis excerptae. (Aufzeichnungen über historische Begebenheiten in Europa zwischen 1740—50. Darunter die Grabinschrift Gábor Bocskais aus der Kirche zu Egeres und andere Grabinschriften aus Siebenbürgen.) — 20 fol.

8. Asketische Traktate ungarisch und lateinisch. Danach: Sequuntur quaedam Sententiae proverbiales. (304 lateinische Sätze mit den entsprechenden ungarischen Sprüchen.) — 31 fol.

9. Rudimenta Musicae Vocalis Elementa. — 3 fol.

10. Molnár Albert éneke, melyet csinált és dudoldogált, mikor idegen országban igen megszorulván, kéntelenitettetett Juh pásztorságra adni magát Acet. (Gesang des Albert Molnár, den er dichtete und vor sich hinsummte, als er im fremden Lande in bedrängter Lage Schafhirt werden mußte.)

11. Asketische Traktate. — 11 fol.

(Vgl. Szilágyi I., a. a. O. S. 569—570.)

[21] Szilágyi I., a. a. O. S. 570—571.

[22] Folgende handschriftliche Quellen wurden geprüft: *Series Studiosorum der Debreciner Hochschule,* Originalhandschrift und zwei Varianten. (In der Handschriftensammlung der Bibliothek der Reformierten Hochschule zu Debrecen.) — *Protokolle des Reformierten Kirchendistrikts jenseits der Theiß seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.* Abschrift von Imre Révész. (Archiv des Reformierten Kirchendistrikts jenseits der Theiß, zu Debrecen.) — *Ungarische Studenten an der Genfer Akademie.* Zusammengestellt von József Kecskés.

[23] Die alten reformierten Hochschulen zu Sárospatak, Debrecen, Székelyudvarhely. Kolozsvár, Miskolc, Nagykőrös, u. a. m. sind zu Zentren der Volkskultur geworden

Zwischen 1728—1181 wurden hier überall Sängerchöre gebildet, die an den größeren Festen und Leichenbegängnissen teilnahmen. (Aus Anlaß der Leichenbegängnisse treten seit 1728 Chöre auf.) Der mehrstimmige Gesang verbreitete sich in den Kollegien seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. Dadurch gewann der Chorgesang der Hochschulen einen neuen Aufschwung. György Maróthi kehrte von den schweizerischen und holländischen Universitäten mit großen Reformplänen zurück. In den Jahren 1740 und 1743 verfaßte er das erste ungarische musikgeschichtliche Kompendium, und 1743 gibt er das vierstimmige Psalterium Goudimels in ungarischer Sprache mit den Texten Albert Szenczi Molnárs heraus. — Vgl.: Szabolcsi B., *Maróthi György magyar zeneelmélete.* (Die ungarische Musiktheorie von György Maróthi.) In: Magyar Könyvszemle, 1927. S. 154—160. — Ders. *A magyar zenetörténet kézikönyve.* (Handbuch der ungarischen Musikgeschichte.) Budapest, 1947. S. 27.

[24] Lugossy, a. a. O. — Szilágyi, a. a. O. S. 573.

[25] Szilágyi, a. a. O. S. 573.

[26–27] Der Märchentyp ist in den folgenden ungarischen Volksmärchensammlungen enthalten: Gaál György *Magyar Népmese Gyűjteménye.* Herausgegeben von Gábor Kazinczy und Ferenc Toldy. Pest, 1857—1860. III. Bd. S. 180—185. — *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* Neue Folge, III. Bd., gesammelt von János Kriza, Boldizsár Horváth, Elek Benedek und Jób Sebesi. Budapest, 1882. S. 362. — *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* Neue Folge, VI. Bd., gesammelt von Béla Vikár. Budapest, 1905. S. 277—280. — *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* Neue Folge, IX. Bd., Gesammelt von János Berze Nagy. Budapest, 1907. S. 470—476. — *Magyar Népköltési Gyűjtemény.* Neue Folge, XIII. Bd. Märchensammlung von Arnold Ipolyi, hrsg. von Lajos Kálmány. Budapest, 1914. S. 432—435. — Berze Nagy I., *Baranyai Magyar Néphagyományok.* Pécs, o. J. II. Bd. S. 112—114. — *Uj Magyar Népköltési Gyűjtemény.* III—IV. Bd. Die Märchen von Péter Pandur, hrsg. von Linda Dégh. Budapest, 1941. I. Bd. S. 220—227. — Für dieses Verzeichnis bin ich meinem Freund, Professor Gyula Ortutay, äußerst verpflichtet.

[28] Die strittige Frage wurde durch folgende Eintragung im Rechnungsbuch der unitarischen Kirche zu Klausenburg geklärt: »Am 18. Januar 1634 wurde für den hochw. Albert Molnár mit den drei großen Glocken geläutet. Es wurde mit 1,40 Forint bezahlt.« (Auf fol. 4r.) — Die Eintragung wurde in: »Sárospataki Református Lapok«, 1934. S. 5. mitgeteilt. Die Mitteilung erfolgte in ungarischer Sprache, es wurde aber erwähnt, daß der Originaltext lateinisch ist.

[29] Vgl. die Monographie von Lajos Dézsi, S. 214—215.

[30] Tolnai G., *Szenczi Molnár Albert értékelésének néhány kérdése.* (Einige Fragen zur Wertung von Albert Szenczi Molnár.) Im Band: Vázlatok és Tanulmányok. (Skizzen und Studien.) Budapest, 1955. S. 39—40.

[31] Vgl. Dézsi L., *Szenczi Molnár Albert naplója, levelezése és irományai.* (Das Tagebuch, die Briefe und Aufzeichnungen Albert Szenczi Molnárs.) Budapest, 1898. S. 395—400.

[32] Dézsi L., a. a. a. O. S. 398—399.

[33] *Magyar Athenas.* Ohne Erscheinungsort, 1766. S. 181—184.

[34] Pap Szathmári Zs., *Szenczi Molnár Albert rövid életrajza.* (Kurze Lebensgeschichte von Albert Szenczi Molnár.) In: Erdélyi Prédikátori Tár, VII. Heft. Kolozsvár, 1837. S. XXXIV.

[35] Jancsó B., *Szenczi Molnár Albert.* Kolozsvár, 1878. S. 6.

[36] Hóman—Szekfű, *Magyar Történet.* (Ungarische Geschichte.) III. Band. Zweite Auflage. S. 571.

[37] Tolnai G., a. a. O.

[38] Tolnai G., a. a. O.

[39] *Discursus de summo bono. Az legfőbb jóról.* Lőcse, 1630. — Szabó K., *Régi Magyar Könyvtár.* (Alte Ungarische Bibliothek.) I. Bd. Nr. 594.

[40] Vgl. Fußnote 11., S. 168—169.

[41] *Arany János Hátrahagyott Iratai és Levelezése.* (Nachgelassene Briefe und Schriften von János Arany.) Budapest, 1888. III. Bd. S. 255.

[42] Vgl. Fußnote 41., S. 257.

Ein Philanthropist in Ungarn

(Samuel Tessedik)[1]

Von

László Vincze

(Budapest)

Der bedeutendste Vertreter des Philanthropismus in Ungarn, Samuel Tessedik (1742—1820) hatte seine Hochschulstudien im Debreziner Kollegium begonnen. Dieses Kollegium galt damals immer noch als die Hochburg des Puritanismus. Erst hier, in diesem Kollegium, erlernte er, dem bis dahin nur in deutscher Sprache Unterricht erteilt wurde, die ungarische Sprache.

Es wäre schwer zu ermitteln, welches seine Muttersprache war, und nicht weniger schwer läßt sich seine Nationalität bestimmen (daher die verschiedenen Schreibarten seines Namens, wie Theschedik, Teschedik, Tessedik*). Aus dem Kerker der Habsburger Monarchie erhob er sich über Europa: ein Kind und Propagandist der Aufklärung. Er lebte in Ungarn, bekannte sich zum Ungartum, versah das Amt eines evangelischen Geistlichen in der kleinen Gemeinde Szarvas, sprach und predigte zu den ungarischen, deutschen, slowakischen Bauern und Leibeigenen, um sie aus der slowakischen, deutschen, ungarischen Misere herausszuheben. Er unterrichtete sie, und so wurde er zu einer bedeutenden Gestalt bei den Ungarn und Slowaken auf Grund seines Lebenswerkes und seiner Wirksamkeit, und man kann wohl sagen: zum Helden der ungarischen und slowakischen Erziehungsgeschichte. Nun ist der Augenblick gekommen, wo er auch in die Geschichte der deutschen Pädagogik seinen Eintritt finden soll. Auf Grund seines Wirkens hat er das Recht dazu und ist würdig, den Platz einzunehmen, den er auch durch seinen Internationalismus und Patriotismus verdient: den Platz neben Comenius. Eine eigenartige Periode der deutschen Pädagogik, die Bewegung der Philanthropisten, wird dadurch bereichert, wenn wir in die Reihe, welche Namen wie Rochow, Basedow, Salzmann, Campe, Villaume, Trapp aufzeigt, auch Tessedik aufnehmen; übertrifft doch seine damals aktuelle Tätigkeit in ihrem Umfang die seiner Zeitgenossen (wenn auch nicht in einer so weitausstrahlenden Wirkung, wie die der obengenannten). Von der hervorragenden Bedeutung seiner praktischen Tätigkeit zeugen — nicht nur im Zusammenhang mit der Habsburger Monarchie, sondern auch mit Deutschland — außer der ungarischen

* Ausgesprochen: Teschedik.

Tessedik-Literatur vor allem die Mitteilungen der zeitgenössischen deutschen Presse.

Die Liste, die wir mit dem Namen Tessedik ergänzt haben, läßt sich auf weltanschaulicher Grundlage zusammenstellen. Dieser Weltanschauung verleihen die Lehren der französischen Aufklärung Wert und Sinn. Dies zu betonen ist um so vordringlicher, als die alte bürgerliche chauvinistische Richtung der deutschen Erziehungsgeschichte gerade diesen Wesenszug, den Kern der deutschen philanthropistischen Bewegung zu bestreiten suchte, und eine ähnliche Bestrebung zeigt sich auch in der einstigen konservativen und gleichfalls nationalistischen ungarischen Tessedik-Literatur, wo die Begegnung Tessediks mit den Philanthropisten und der Aufklärung zwar erwähnt, ihre Bedeutung aber sehr abgeschwächt wird. In seiner 1911 erschienenen Arbeit *Die Quellen des deutschen Philanthropismus*[2] glaubt Max Kirchner die Wurzeln des Philanthropismus in den Ideen des Spaniers L. Vives zu finden, während Remigius Stölzle im Jahre 1920 betont, daß »Der Philanthropismus kein Ableger französischer Pädagogik, sondern deutsches Gewächs« sei,[3] d. h. daß der Philanthropismus »spezifisch« deutsch, national sei. Die chauvinistische Engstirnigkeit meint nämlich, daß eine Bewegung — im vorliegenden Falle die pädagogische — dadurch an Bedeutung gewinnen könne, wenn man sie von Europa abgrenzt, wenn man ihre spezifisch nationalen, *nur* deutschen Züge hervorhebt. Im allgemeinen — für die Philanthropistenbewegung aber im besonderen — gilt gerade das Gegenteil dieser Auffassung. Der Wert des Philanthropismus — wie auch der anderer geistiger Bewegungen — wird gewöhnlich dadurch geboten, was und wieviel die Bewegung von der universellen menschlichen Kultur zu assimilieren und damit zugleich die nationale Bildung — in unserem Fall die deutsche Pädagogik — auf ein höheres Niveau zu heben vermochte. Die Bedeutung der philanthropistischen Bewegung läßt sich daran ermessen, inwieweit das, was die Bewegung als Synthese oder spezifisch Nationales aus der universellen menschlichen Kultur gestalten konnte, in welchem Maße es auf das Universelle zurückgewirkt hat. Die deutsche philanthropistische Bewegung, geformt durch die Gedanken Comenius', Lockes, Rousseaus — vor allem Rousseaus und der Aufklärer — machte ihren Einfluß nicht nur auf einzelne Länder, wie z. B. die Schweiz (Iselin, Lavater)[4] oder Ungarn, sondern auch auf die Theorie und Praxis der ganzen europäischen Erziehung geltend. Zweifellos hat die Bewegung auch auf die französische Pädagogik eingewirkt (in Spuren ist diese Wirkung noch in der nicht immer negativen, avantgardistischen bürgerlichen Pädagogik zu finden, so in den Arbeitsschulen und bei anderen Tendenzen). Und gerade in dieser Wechselwirkung zeigt sich die Bedeutung der philanthropistischen Bewegung. Man darf wohl feststellen, daß die epochale Bedeutung der deutschen philanthropistischen Bewegung für die europäische (und die deutsche) Erziehungsgeschichte darin liegt, daß sie zu universellem europäischem Einfluß gelangt

ist, dies aber war nur dadurch möglich, daß sie aus der französischen Aufklärung hervorging: ein Niederschlag der Ideen der französischen Aufklärung auf deutschem Boden ist.

Die Philanthropisten — Samuel Tessedik nunmehr mit hinzugerechnet — bilden den »populären« Flügel der universellen europäischen Aufklärung. Die großen Denker der Aufklärungszeit verkünden ihre Ideen der geistigen Elite-Schicht des Bürgertums, so wie es seinerzeit die besten Repräsentanten des aristokratischen Flügels der Renaissance und des Humanismus taten. Die Populäraufklärer (wie früher die Vertreter des populären Flügels des Humanismus) wenden sich an die Volksmassen,* schon dadurch, daß sie in der Muttersprache des Volkes sprechen (was — in Ungarn — noch immer beachtenswert war!). Rochow, Salzmann, und vor allem Tessedik, sprechen zu den Bauernmassen. Darin äußert sich ihr zeitgemäßer Patriotismus. Ein wesentlicher Zug der Populäraufklärung ist der Patriotismus; das Wesen dieses Patriotismus besteht aber darin, daß er gegenüber der Dummheit, dem Obskurantismus (Campe), der Blindheit die Rechte des menschlichen Verstandes fordert, gegenüber der Faulheit den Fleiß, gegenüber dem hochmütigen adeligbeschränkten Müßiggang die Aktivität: *die Tat*, gegenüber dem Despotismus die Freiheit und gegenüber dem beschränkten, rohen, andere Nationen verletzenden, die eigene verheerenden »Nationalstolz«, den Patriotismus. Es ist rührend, ergreifend-erschütternd, mit welchem Optimismus, mit wieviel Mut die Populäraufklärer für diesen Patriotismus eintraten (Villaume). Denn es gehörte nicht wenig moralischer Mut dazu. Man bedenke: im Jahre 1799 wagt es der Verfasser eines ziemlich umfangreichen wertvollen Buches *nicht, sich als Autor zu bekennen*, obwohl er wiederholt betont, daß er »nicht politisiere«[5] und »kein Hitzkopf« sei, der darauf ausgehe, zu kritisieren,[6] er wolle keine Revolution, ja er »hasse« die Revolution[7], er verkündet, hier sei eine Reform »von oben herab« notwendig.[8] Das Buch, das dem Leser anhand einer (fiktiven) Reise, Ungarn vor Augen führt, erschien in »Teutschland« anonym. Obwohl der Verfasser vorsichtig kritisiert, läßt sein Patriotismus den Populäraufklärer erkennen, er weiß demnach, daß es ratsam ist, seinen Namen zu verschweigen. Seine Angst ist berechtigt, seine Kritik ist klug. Was sagt er über das Ungarn der Zeit Tessediks? Unter anderem berichtet er folgendes:

»Ungarn könnte von anderen Ländern unabhängig seyn, wenn es verstünde, das, was es besitzt, gehörig zu benutzen... Wir holen aus fremden Staaten Tücher, weil wir uns mit den inländischen nicht begnügen wollen... Wir haben die besten Weine... aber wir wollen auch ausländische kosten... Wir haben viel Tabak; er ist gut, aber... Und so geht es uns noch mit vielen

* Sie schufen z. B. »eine populärwissenschaftliche Literatur auf dem Gebiete der Pädagogik« (H. König: Ch. G. Salzmann *Pädagogische Schriften* Volk u. Wissen 1961. Berlin. Einleitung S. 22.).

anderen. . . «[9] Vielleicht wird er dessen gar nicht gewahr — oder weiß es nur zu genau — daß all das, was er sagt, die Interessen Österreichs gefährdet, die Interessen der österreichischen Zollpolitik berührt, daß die Unabhängigkeit des ungarischen Wirtschaftslebens zugleich auch eine politische Frage ist, die anzuschneiden, eine ebenso große Gefahr für die Monarchie in sich birgt wie die geistige Aufklärung der ungarischen Bauern, ihre materielle und geistige Erhebung für den ungarischen Adelstand. Natürlich läßt der Autor auch diese Frage nicht unberührt. »In allen Sachen giebt es einen Schlendrian, den man nicht leicht fahren läßt, sondern als ein heiliges Erbtheil von seinen Voreltern betrachtet und selbst gegen das bessere nicht vertauschen will. . . «[10] »Der Landmann ist noch unwissend; der Handwerker benutzt nicht die Beobachtungen und Entdeckungen mehr aufgeklärter Länder. . . und die Betriebsamkeit der Bürger ist zum Theil schwach, zum Theil so eingeschränkt, daß sie sich nie frey entwickeln, nie auf etwas Größeres ausdehnen kann. . . «[11] Jedenfalls fühlt er, daß es lebensgefährlich ist, diese Fragen anzutasten, darum verschweigt er seinen Namen, aber ein Patriot nimmt sich kein Blatt vor den Mund! Und — ein noch lebensgefährlicheres Wagnis! — im Geiste seiner Zeit, im Geist der Aufklärung, weist er auch auf den Ausweg hin, auf das Problem: *Industrie und Schule.* Im Zusammenhang mit der Habsburger Monarchie ist aber dieses Programm mit dem Programm der Unabhängigkeitsbewegung identisch, mit den Zielsetzungen von Martinovics* und Genossen. Dieses Programm wurde von »außen durch die Grundprinzipien der Aufklärung, von innen durch die allgemeine gesellschaftliche und politische Lage« auf die Tagesordnung gesetzt.[12] Der Autor tut ganz gut daran, seinen Namen zu verheimlichen — will er nicht das Schicksal von Martinovics teilen. Er erklärt sich auch zwischendurch — und in ziemlich überzeugender Weise — für einen Anhänger des monarchischen Absolutismus.[13]

Das gefährliche Programm führt den Verfasser zu Samuel Tessedik, in dem er das Ideal des Populäraufklärers erblickt, und deshalb dessen Leben und Wirken schildern will. Das Bild, das er zum Teil auf Grund persönlicher Begegnung, zum Teil nach den Berichten der zeitgenössischen deutschen Presse[14] über Tessedik entwirft, erscheint uns deshalb besonders interessant, weil es einen authentischen Beweis dafür liefert, daß alles, was in der ungarländischen einschlägigen Literatur über den Charakter Tessediks, über seine Natur und die geheimnisvollen psychologischen Zusammenhänge seines Sturzes verbreitet wurde, nichts anderes ist, als falsches Psychologisieren.

Als Hörer der 1743 gegründeten Universität in Erlangen betritt Tessedik den Kreis des deutschen öffentlichen Lebens, der Kunst und Wissenschaft. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Erlangen besucht er alle bedeuten-

* I. Martinovics war der Organisator der ungarischen »Jakobiner Bewegung«. Er wurde im Jahre 1795 samt seinen Gesinnungsgenossen hingerichtet.

deren deutschen Städte, wie Nürnberg, Jena, Leipzig, Halle, Potsdam, Spandau, Charlottenburg, Berlin. Diese Städte sind zum großen Teil Zentren des sich entfaltenden Kapitalismus. In der deutschen Geschichte beginnt eine neue Phase der Anhäufung von Kapital und Elend. Der neue Abschnitt hat frühere und neuere gesellschaftliche Probleme, wie auch die Probleme der Produktion zu lösen. Es gilt, den Bauermassen, die inmitten des sich auflösenden Feudalismus an den Bettelstab gekommen sind, Arbeit zu geben und die sich langsam entwickelnde, aber immer gierigere kapitalistische Produktion mit Arbeitskräften zu versehen. Der junge Kapitalismus löst diese Probleme auf seine eigene Weise. Tessedik durchlebt Minuten und Jahre der fieberhaften Entfaltung des Kapitalismus in Deutschland. Was Auge und Ohr zu erfassen vermögen, all dies nimmt er in sich auf. Er besucht deutsche Manufakturbetriebe, Fabriken, Werkstätten und Künstlerateliers. Er studiert die Verhältnisse in den Schulen und Erziehungsanstalten, um — wie es hundert Jahre später der Philanthrop von »Jasnaja Poljana« tat — in seine Heimat zurückgekehrt, alles reichlich zu verwirklichen. Aus seiner *Autobiographie* wissen wir, daß er in Halle — das vor nicht langem noch das Zentrum des Pietismus war — ein großartiges Waisenhaus sah, daß er in Jena die Flußregulierung bewunderte, die mit Wasserkraft betriebenen Maschinen, die durch künstliche Überschwemmung befruchteten Felder. In Berlin besichtigte er die gut angelegten und nützlichen Kanäle, auf denen mit geringer menschlicher Kraft gewichtige Waren befördert werden können. In Charlottenburg und Berlin sah er wunderschöne Wälder an Stelle des einstigen sandigen Bodens. Er erzählt, daß er von der Vorliebe für den Kanalbau, die Regulierung und zweckmäßige Benutzung der Flüsse und Sümpfe in Potsdam erfaßt worden sei.[15]

Tessedik studiert in Debrecen wie auch in Erlangen Theologie, doch gerade die Eindrücke, die er in Deutschland gewonnen hatte, bewirkten, daß er es viel weiter brachte, als er es ursprünglich wollte. Er erlebt die schöpferische Kraft des Kapitalismus; sein Auge öffnet sich den Problemen der Produktion, der Industrie, der Landwirtschaft, des Handels; und die Ideen der Aufklärung, die ihm die Philanthropisten vermitteln, *lenken seine Aufmerksamkeit auf den Menschen.* So tritt bei ihm an Stelle des von Amts wegen obligatorischen theozentrischen Denkens endgültig das anthropozentrische Denken, so wird aus ihm statt des Pfarrers, des Seelsorgers, ein *Volkserzieher;* und deshalb macht er die Kirche zur Schule, die Kanzel zum Katheder. Er belehrt seine Anhänger über verschiedene Fragen der Hygiene, des Ackerbaues und der Viehzucht, über die brennendsten Probleme des Volkes. In Deutschland sieht er, daß eine Entwicklung, ein Fortschritt möglich sei, daß man sogar die Natur umgestalten könne. . . Es wird ihm plötzlich klar, daß, wenn etwas in Deutschland nicht notwendig, sondern abänderbar sei, so müsse dasselbe in Ungarn auch nicht notwendig, von Gott für ewig bestimmt sein. Er sah, daß man in Deutschland die Sümpfe trockenlegte und fragte sich, weshalb man

dies nicht auch in Ungarn tun könne? Wenn man die Borniertheit, die Dummheit, die Trägheit, die Finsternis in Deutschland vertreiben konnte, weshalb wäre dies nicht auch in Ungarn möglich? Es gehörten allein Kraft, ausdauernde Arbeit und Fleiß dazu. Er fühlt für die Durchführung dieser Aufgabe eine unbändige Kraft in sich, und sein Fleiß ist schier grenzenlos.

Es ist interessant und lehrreich, den Weg der Europäisierung Tessediks zu betrachten, die Erweiterung seines Horizontes, die geologische Schichtung der in seinem Denken aufeinanderfolgenden Erlebnisse. Seine ersten Kinderjahre verbringt er im Elternhaus in zwei kleinen ungarischen Gemeinden.[16] Sein Vater war ebenfalls evangelischer Seelsorger. Nach dem frühen Tode seines Vaters kommt er mit seiner verwitweten Mutter nach Preßburg (Bratislava), besucht dort die Mittelschule und erteilt, um der Mutter die Sorgen zu erleichtern, bei wohlhabenden deutschen Familien Unterricht. Als Hauslehrer lernt er das Leben der reichen bürgerlichen Familien kennen. Dies ist der erste Abschnitt seiner Orientierung im Leben, aus dem er, gleichsam unbemerkt und unbewußt, die erste Erlebnisschichte in sich aufnimmt, die dann in ihrer endgültigen Ausgestaltung dennoch entscheidend für das Denken Tessediks werden soll. Von Preßburg begibt er sich nach Debrezin, um Theologie zu studieren und eignet sich dort, wie erwähnt, die ungarische Sprache an. Zu jener Zeit dienten als Mittel zur protestantischen Erziehung Despotismus und Prügelstrafe.[17] Das Kollegium verkrüppelt die Studenten, »die ganze Einrichtung ist klösterlich«, schreibt J. Glatz. In den Jünglingen werden die Freiheitsliebe, jeder edle Zug, jedes ästhetische Gefühl unterdrückt, »um ein freies Wesen in eine Maschine, in ein schwermütiges, mürrisches Geschöpf zu verwandeln.«[18] Unter solchen Umständen gestaltet sich das Denken Tessediks weiter. Er wird nicht unmenschlich, nicht zur Maschine, aber diese Eindrücke verschwinden auch nicht ohne eine Spur zu hinterlassen. Im Gegenteil: als negatives Spiegelbild erscheint — nicht nur nach der Beschreibung von Glatz, sondern auch in der Wirklichkeit — in der Schule Tessediks anstatt »der Henkerkammer der Seele« die »Werkstatt der Humanität«, und in dieser sein Verhalten als Lehrer. In Debrezin wird ihm noch ein positives Erlebnis zuteil: die Vorträge des Professors Hatvany steigern sein Interesse für die Naturwissenschaften, das — wie die *Deutsche Zeitung* im Jahrgang 1791 St. 44 berichtet — »ein altes . . . Werk unter dem Titel: Die redenden Thiere« in ihm erweckte, »es erregte in ihm die Begierde Naturgeschichte zu studieren. . . Er sehnte sich nach einer Universität, um sich auf Schulen nicht länger zu martern.« So gelangt er von Debrezin nach Deutschland, wo in ihm die antifeudale Überzeugung, das philanthropistische pädagogische Denken zur Entfaltung kommt. Auf diese Schichten lagert sich all das, was nach seiner Heimkehr geschehen wird: er wird für kurze Zeit Hofgeistlicher bei einem Großgrundbesitzer.[19] Dort lernt er das Leben der feudalen Herrenschicht kennen und landet schließlich in Szarvas.

Im Jahre 1768 trifft er in Szarvas ein, aber nach einem halben Jahrhundert noch erinnert er sich — bei der Niederschrift seiner *Autobiographie* — an das erschütternde Erlebnis, an die bittere Enttäuschung, die er bei seiner Ankunft mitzumachen hatte. Den unvergeßlichen Augenblick seines Eintreffens erwähnt er in vielen Fällen: »Mit forschendem Blick sah er umher und suchte die in Dichtergemälden so schön gezeichnete edle Simplizität des Landvolkes und des Landlebens, und fand Einfalt, Dummheit, Mißtrauen auch bey den gemeinnützigsten Vorschlägen, Falschheit, Bosheit, Starrsinn, und dabey Mangel an täglichen Bedürfnissen. Er suchte thätiges Christentum, und fand unter der Larve der Religion ein schreckliches Chaos, den Wust von falschen Volksmeynungen, Aberglauben, krassen Vorurtheilen, schiefen Religions-Begriffen, welche Finsterniss in der Seele, Kummer im Herzen und drückendes Elend im ganzen Leben des Landmannes und in seiner Situation verbreiten.«[20] Den Grundstoff für die Ausgestaltung der Denkungsart Tessediks liefern die Erscheinungen des untergehenden Feudalismus und des aufblühenden Kapitalismus; aus diesen gewinnt er die Perspektive, in der die größeren und kleineren Probleme der Wirklichkeit auftreten. Die unmittelbare Wegweisung zur Lösung der Probleme aber empfängt er von Fr. Mayer, dem Professor für Volkswirtschaft in Kupferzell, wie auch von Philanthropisten, vor allem von Rochow und — auch am Wege persönlicher Fühlungnahme — von Salzmann. Die Ideen der Philanthropisten vermitteln ihm eigentlich Rousseau und Pestalozzi, es muß aber festgestellt werden, daß im Ideenkreis, *in der Gedankenwelt und in der Praxis* Tessediks Rousseau, Pestalozzi, und im allgemeinen die französischen Materialisten und die Ansichten der die französiche bürgerliche Revolution vorbereitenden Ideologen klarer erscheinen als bei seinen unmittelbaren Meistern, den Vermittlern dieser Ideen. Ähnlich ist auch sein Verhältnis zu dem pietistischen Ideenkreis, dessen letzte Strömungen Tessedik gleichfalls berührt haben. Von den Pietisten übernimmt er aber nicht das Lebensfremde: die religiöse Strenge, sondern die Motive, die einzelnen Vertreter der Bewegung dem Dogmatismus, dem orthodoxen Fanatismus gegenüberstellen. Das Vorbild für Tessedik sind die Agilität, die Aktivität, die organisatorische Arbeit von Francke und nicht die zu Thomas Kempis zurückgreifende Religiosität Speners, des Begründers der Bewegung.

Tessedik ist in seinem Denken Rationalist. Seine Tätigkeit wird nicht durch seinen Gottesglauben, sondern durch seinen Rationalismus, durch seine naturwissenschaftliche Betrachtungsweise, durch die Suprematie des Geistes bestimmt. Dieser Tatsache widerspricht ganz und gar nicht, daß »seine Schriften voll sind mit der Mitteilung von Bibeltexten«.[21] Er zitiert nur dann aus der Heiligen Schrift, wenn das Zitat dem naturwissenschaftlichen, rationalistischen Denken nicht widerspricht. Er spricht von der gefährlichen, volksverdummenden Tätigkeit der zeitgenössischen Schule und Kirche, wenn er sich z. B. auf den berühmten Professor in Kupferzell beruft, der unumwunden er-

klärt, daß der in Schule und Kirche verdummte Kopf niemals sein Gleichgewicht wiedererlangen kann.[22] Auf Grund des naturwissenschaftlichen und rationalistischen Denkens greift Tessedik die Gebetsordnung der Kirche an und spricht sich dafür aus, daß der Schulinspektor jene lächerlichen, richtiger jämmerlichen Nichtswürdigkeiten, die sich in die Gesänge und Gebetformeln eingeschlichen haben, nicht dulden solle.[23] Jener hat für erbaulichere Gebete und Meditationen zu sorgen, die dem Zwecke des Lebens entsprechen.[24] Tessedik wird auch durch sein naturwissenschaftliches und rationelles Denken geleitet, wenn er im Interesse der Änderung der Lebensumstände des arbeitenden Volkes »effektive Maßnahmen«[25] fordert, und wenn er selbst in dieser Richtung auch effektiv *handelt*. Er verkündet: ». . . nur möglichst nutzbare Anwendung des Lebens nach dem Willen und der Vorschrift Gottes sey ächte wahre Gottesverehrung«.[26] Er greift Vorsteher und Führer an, die eher an Glocken und Orgeln als an sanitäre Einrichtungen denken.[27] Die Forderungen der Kirche unterordnet er den Interessen der Produktion. Er berechnet, wie viele Arbeitsstunden, d. h. wie viel Geldersparnis es bedeuten würde, wenn die Menschen statt in der Kirche zu sitzen, arbeiteten. Er beklagt es geradezu, daß die Leute alltäglich zweimal, ja dreimal in »ihre liebe Kirche« gingen und dennoch kein Brot hätten. Dies wäre auch kein Wunder — erklärt er — da 3—4—5, ja 600 von den besten Arbeitsstunden in der Kirche vergeudet würden.[28] Er lobt die Naturalisten — verstehe: Materialisten —, die auf die wohlmeinenden Fingerzeige der Natur horchten, diese verstünden und sie befolgten! »Dies tun aber nur die Naturalisten.« Er eifert seine Gläubigen an, ihre Lage zu verbessern; auszunützen, was ihnen die Natur biete.[29]

Gottesglaube und Rationalismus leben voneinander völlig abgesondert in ihm. Dieser *Dualismus* zeigt sich sogar in seinen Kirchenpredigten, indem er nicht die heilige Schrift mit naturwissenschaftlichen Wahrheiten unterstützen, sondern die Lehren der Naturwissenschaft den Hörern verständlich und zugänglich machen will, und zwar mit Benützung von religiösen Hinweisen, von Mitteln des Bibelstiles, eventuell der biblischen Wahrheiten. All dies soll aber nicht bedeuten, daß er ein *konsequenter* Gegner der Dogmen war; der orthodoxen Auslegung der protestantischen Dogmen stand er jedoch scharf gegenüber. . . Auch seine antifeudale Überzeugung hat keinen revolutionären Charakter, im Gegenteil: er verurteilt die Bauernrevolten, die zu jener Zeit gleichsam alljährlich in irgendeinem Landstrich auflodern. Seine Stellungnahme überragt jedoch bei weitem diejenige Rochows oder Salzmanns. Letzterer äußert sich im Jahre 1793, im Zusammenhange mit der französischen Revolution, wie folgt: »Wie redlich ich mich bemühe, meinen Landleuten das Gute sowohl, das wir bei unserer Verfassung genießen, als auch das namenlose Elend, welches aus einer gewaltsamen Revolution entspringt, bei jeder Gelegenheit fühlbar zu machen, . . . die unglückliche Neigung zur Revolution. . . zu dämpfen. . .«[30] Im Jahre 1794 jedoch: »Die große

Kunst, allen Ungehorsam auf immer unmöglich zu machen, heißt: Aufklärung.«[31] Rochow sagt: »Unser Dichten und Trachten ist, gute Christen, gehorsame Untertane und tüchtige Landwirte zu bilden.«[32] Sowohl Salzmann als auch Rochow betrachten also die Frage der Revolution von der Seite der Unterdrücker, der Ausbeuter, und so stehen sie in dieser Frage, sei ihre pädagogische Tätigkeit noch so fortschrittlich, auf der gleichen Plattform wie die herrschenden Klassen. Engels schreibt im *Antidühring* über das »Der Kinderfreund« betitelte Lesebuch Rochows: Rochow »hatte den Zweck, die jugendlichen Sprößlinge der Bauern und Handwerker über ihren Lebensberuf und ihre Pflichten gegen gesellschaftlichen und staatlichen Vorgesetzten zu belehren, ingleichen ihnen eine wohltätige Zufriedenheit mit ihrem Erdenlose, mit Schwarzbrot und Kartoffeln, Frondienst, niedrigem Arbeitslohn, väterlichen Stockprügeln, und andern derartigen Annehmlichkeiten beizubringen, und alles das vermittelst der damals landläufigen Aufklärung. . .«[33] *Tessedik hingegen betrachtet die Frage von den Unterdrückten her.* Er gehört zu den Geistlichen, die, wie Engels sagt: »die *plebejische* Fraktion der Geistlichkeit« bilden, von »bürgerlichen oder plebejischen Ursprungs, standen sie der Lebenslage der Masse nahe genug, um trotz ihres Pfaffentums bürgerliche und plebejische Sympathien zu bewahren.«[34] Tessedik ist nicht bestrebt, die revolutionären Wallungen der Massen durch »Aufklärung« einzuschläfern, vielmehr verkündet er, voll Verständnis für die Rebellen, daß das beste Mittel für die Ableitung der Rebellion *die menschliche Behandlung der Untergebenen sei,* was der beste Beweis dafür ist, daß man ihr Bestes wolle.[35] Er hätte auch erklären können, daß ein solches Verhalten am besten beweisen würde, daß wir wahrlich Aufklärer sind. Und wenn bei der Beurteilung der Philanthropisten ihre Meinung in der Frage der Revolution im allgemeinen als Scheidewasser* anzusehen ist, dann müssen wir auch bei der Bewertung Tessediks die Frage aufwerfen, weshalb er nicht zum Revolutionär wurde? Und zwar nicht im Zusammenhang mit der französischen Revolution ist diese Frage zu stellen, sondern in bezug auf die heimatliche »Unabhängigskeitsbewegung« der Gruppe Martinovics. Dies ist um so interessanter, als Tessedik — unter den »ungarischen Jakobinern« — mit József Hajnóczy nicht nur verwandt war, sondern diese Verwandtschaft auch pflegte und mit Hajnóczy einen Briefwechsel unterhielt. Darüber hinaus gelangt Tessedik, seinen eigenen Gedankengängen folgend, zum zweifellos revolutionären Gedanken, daß die Verfassung des Landes abzuändern sei, daß *man dem Bauern Boden geben müsse.* Er kommt zu der Erkenntnis dessen, daß die hauptsächliche Ursache des Bauernelends, der Rückständigkeit des Landes der Umstand sei, daß der Boden nicht Eigen-

* H. König hat den Unterschied zwischen den zwei Linien des Philanthropismus erblickt: Simon, Bahrdt, Villaume, Campe sind der Französischen Revolution treu geblieben, Salzmann aber »hat. . . sich bemüht alle erzieherischen Mittel zur Bekämpfung der Einflüsse der Französischen Revolution auf Deutschland einzusetzen«. (Z. W. Einleitung S. 28.)

tum des Bauern ist, und das spricht er aus und schreibt es nieder: »Warum er (der Bauer) seinen Acker nicht besser bestellt?« Denn »was ich erarbeite und an dem Acker bessere, genießt heut oder morgen ein anderer. Also, lieber nicht gearbeitet und nichts haben, als arbeiten und dennoch nichts haben«. Dies ist sein Standpunkt. Alles wäre anders, »wenn der Landmann ein ihm . . . angewiesenes Feld bearbeiten könnte. . . Für wen soll der Landmann ein Stück Feld verbessern, so lange Harpare da stehen und laueren, um es entweder zu verderben oder gar unter einem oft genug seichten Vorwande wegzunehmen.«[36] Dieser Ton ist eines Revolutionärs würdig! Dennoch bleibt Tessedik der revolutionären Bewegung fern, was mehrere Gründe hat. Der Hauptgrund ist, daß er die Abhängigkeit des Landes nicht empfindet, also auch nicht zu der Erkenntnis gelangt, daß der Bauernschaft nur dann geholfen werden kann, wenn der koloniale Charakter des Landes erlischt. *Tessedik sieht nur den Feudalismus, nicht aber die koloniale Abhängigkeit.* Er sieht weder das Verhältnis der ungarischen Herrenschicht zu Österreich noch jenes zur ungarischen Bauernschaft. Er wird sich also dessen nicht bewußt, daß die beiden Faktoren die höchste Ausbeutung der Bauern zu Lasten des *anderen* sichern sollen. So stellt er sich also auf die Seite des einen Faktors, des Herrschers. Er ist aulisch, weil der Herrscher antifeudale Saiten erklingen läßt, mit dem Ziele, Machtstellung und Privilegien der ungarischen Herrenklasse zu brechen. Er tut dies, um die ungarische Bauernschaft ihren Herren gegenüberzustellen und hiermit die Herausbildung einer einheitlichen ungarischen Widerstandsbewegung zu verhindern. Tessedik erkennt nicht, daß der Weg zur Verbürgerlichung nur dann eingeschlagen, daß eine zeitgemäße Landwirtschaft, moderne Industrie, ein moderner Handel nur dann geschaffen werden können, wenn das Land aufhört, ein kolonial abhängiges Land zu sein. Tessedik stellt sich auf die Seite des Herrschers, weil dieser seine pädagogischen und landwirtschaftlichen Vorstellungen unterstützt, zumindest scheint es so, als ob er ihn unterstützte, solange der feudale ungarische Adel dies nicht tut. . . Auch der Lehensherr unterstützt ihn — wir werden noch sehen inwieweit —, aber auch dies hemmt ihn in der richtigen Orientierung. Von Pestalozzi erreicht auch ihn das geflügelte Wort, die Illusion vom »gütigen Lehensherrn«. Der Lehensherr ist gut! — hieß es. Nicht dieser ist der Ausbeuter, sondern sein Statthalter, der Pächter des Kruges, wie in »Lienhard und Gertrud«. Der Lehensherr hat keine Ahnung davon, daß im Krug Alkohol ausgeschenkt wird, was das Leben der Bauernfamilien zugrunderichtet, der Lehensherr weiß überhaupt nichts davon, daß die Bauernschaft, die auf seinen Feldern arbeitet, ausgebeutet wird! »Viele Grundbesitzer wissen gar nicht, wie ihre Leibeigenen behandelt werden. . . sie können sich das Böse nicht einmal vorstellen. . .«[37] Tessedik verkündet bis an sein Lebensende die Legende vom »gütigen Lehensherrn«. Auch seine pädagogische Überzeugung hindert ihn daran, den Weg der praktischen Revolution zu gehen. Auch vor ihm schwebt — wie Turóczi-Trostler

von Glatz feststellt — »die enge, oft allzuenge Perspektive der pädagogischen Absicht«.[38] Ist sie eng, diese Perspektive? So, wie sie in der Vorstellung der »Aufklärer« besteht, jedenfalls. Sie glaubten, daß die Gesellschaft durch Erziehung geändert werden könne.[39] Wer sich diesem Irrtum nähert, entfernt sich notwendigerweise vom revolutionären Gedanken. Deshalb blieb der unermüdlich aktive Tessedik der revolutionären Bewegung gegenüber *passiv*.

Diese Einstellung des Populäraufklärers machte Tessedik zum Volkserzieher. Den Volkserzieher interessiert alles, und er will alles zum Gemeingut machen. Die Frage der »Veredelung der inländischen Kaninchen« bedeutet für ihn ein ebenso ernstes Problem wie die Sache der Kindersterblichkeit, wie das Thema der Modernisierung der Industrie und der Landwirtschaft im allgemeinen, wie die Gesundheitsfragen, die wirklich wichtigen Probleme der Viehzucht, wie alle Fragen der Wissenschaft, um auf Grund all dieser Kenntnisse gegen die dummen, uralten Volksbräuche und gegen den Aberglauben kämpfen zu können. Rochow interessiert sich auf seine Weise für alle diese Fragen ebenso in Reckahn wie Tessedik in Szarvas, Rochow, der reiche und vornehme Gutsbesitzer und Tessedik, der arme Dorfpfarrer und »Volkslehrer«[41], wie er sich selber nennt. Beide sind Populäraufklärer, Kinder und Zöglinge der gleichen Epoche, die sich an den Brüsten der gleichen Literatur und Presse nähren. Die Populäraufklärer-Literatur und Presse aber anerkennen nur ein Ziel, eine Aufgabe: die Aufgabe der Volkserziehung, der Verbreitung der Wissenschaft. Zum genauen und vollständigen Titel der Zeitschrift *Neues Hannoverisches Magazin* gehört — bezeichnenderweise — noch folgender Text: »worin kleine Abhandlungen, einzelne Gedanken, Nachrichten, Vorschläge und Erfahrungen, welche die Verbesserung des Nahrungs-Standes, die Land- und Stadt-Wirtschaft, Handlung, Manufakturen und Künste, die Physik, die Sittenlehre und angenehmen Wissenschaften betreffen, gesammelt und aufbewahrt sind«. Wenn das Organ Belletristik veröffentlicht, muß auch diese den Tendenzen der Aufklärung dienen. Unter dem Titel »Belehrung durchs Unglück« finden wir z. B. ein Marmontel-Märchen in jener Nummer, in der »fortsetzungsweise« eine Mitteilung über die Veredelung des Hauskaninchens zu lesen ist. Und derlei hielt jeder Sproß des 18. Jahrhunderts, der sich wirklich *als Kind dieser Zeit* fühlte, für selbstverständlich. Es handelte sich um die große Sache der Aufklärung.

Tessediks praktisches Wirken beginnt in Szarvas. Was vorher geschah, war nur Vorspiel, Vorbereitung auf die große Aufgabe, die ihn in Szarvas erwartete. Er griff dort zu — erwähnt er in seiner Lebensbeschreibung —wo die Arbeit am brennendsten notwendig war. Er beginnt sein Werk mit der häuslichen Erziehung, mit Familienbesuchen. Und von da ab hat er keine ruhige Minute mehr, die er nicht zugunsten des Gemeinwohles benützen würde, keinen Blick, der nicht nach dem Schlechten forschte, um es zu verbessern. Die Gemeinde atmet durch ihn, und er atmet mit allen. Wenn wir

bedenken, was ihn, über seine pädagogische und wirtschaftliche Arbeit hinausgehend beschäftigte, scheint bei der Würdigung seines Wirkens kein Lob übertrieben. Er befaßte sich mit den Fragen des Baues von Dörfern und der Dorfregulierung, mit Gemeinsicherheit-, Polizei- und Feuerwehrorganisation, mit dem Gedanken des Baues des Donau—Theiß-Kanals, mit Siedlungsfragen, mit der Verwendung von Sträflingen, Strolchen und Tagedieben bei den Kommunalarbeiten, mit der Seßhaftmachung der Zigeuner usw. Er befaßt sich auch mit Sorgen, die das ganze Land betreffen, wie auch mit scheinbar nichtigen Aktualitäten — und gerade dies ist für einen Populäraufklärer und Volkserzieher bezeichnend — wie z. B. »die Gründe der Fleischteuerung« oder »die Soldateneinquartierung«, welche Fragen das Alltagsleben der Massen beeinträchtigen. Diese scheinbaren »Nichtigkeiten« sind für das Volk und seinen Erzieher brennende Probleme, hinter welchen arge Mißbräuche stehen, von denen Tessedik die Hülle reißen muß. Was er auch energisch besorgt! Jede Frage ist ihm wichtig, und jede will er lösen, *zum Besten des Volkes!* Dem Volke zu nützen, ist die allgemeine Absicht des Aufklärers.[42] »Es muß ein Wurm da seyn, der immer stärker an der Lebenskraft des Staates nagt; den muß man entdecken, und. . . tödten, ehe er unüberwindlich wird«, — schreibt er in der Einleitung seiner Arbeit, *der Landmann*. Der Zeitgenosse Glatz, der andere Aufklärer, äußert sich im Tone größter Bewunderung über die Begeisterung Tessediks: »Wohltäter der ungarischen Nation«.[43] »Wohltäter seiner Nation und der Menschheit«.[44] Die späte Nachwelt, die Ideologen des sinkenden Bürgertums, die der Aufklärung den Rücken wenden, betrachten aber aufgestört diese ununterbrochene Aktivität, mag sie sich von seiten Pestalozzis oder Tessediks zeigen. Und sie versuchen Wert, Sinn und Bedeutung dieser Aktivität herabzusetzen, zu diskreditieren. Interessant ist, wie unisono die bürgerliche pädagogische Geschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts sowohl Pestalozzi als auch Tessedik »preist«. Und während sie diese Aufklärer tatsächlich preisen — man kann ihnen die Ehre nicht absprechen —, beeilen sie sich festzustellen: »Nichts war in ihm (in Pestalozzi) von einem systematischen Denker. Ein Gelehrter, im zünftigen Sinne des Wortes, war er gewiß nicht«.[45] Und von Tessedik: ». . . er war kein theoretischer, sondern ein praktischer Geist«.[46] Für die bürgerlichen Historiker ist nur der ein Gelehrter, der der Wirklichkeit fern, der Praxis fremd, die Grundprinzipien der Didaktik oder der allgemeinen Pädagogik aufbaut. So war auch Tessedik kein Gelehrter, er der von der Wirklichkeit ausging, die Theorie gestaltete und zur Praxis zurückkehrte, um die Richtigkeit der Theorie zu erproben, anzuwenden und nachzuweisen. Dies war seine Methode, ob es sich nun um einen Studienplan, um ein Lehrbuch oder um theoretisch-praktische Fragen des Unterrichtes und der Erziehung handelte. Sowohl Pestalozzi als auch Tessedik befaßten sich mit dem Problem des *Volksunterrichtes*, sie strebten *wahrhaftig* die materielle und kulturelle Entwicklung des Volkes an. Diese Zielsetzung war im 20.

Jahrhundert, in den Augen des mit Recht ängstlichen Ideologen des untergehenden Bürgertums, schon gefährlich, er mußte sich also zur Diskreditierung, zur Zerstörung des Ansehens hinreißen lassen. Schön ist, was Pestalozzi in Angriff nahm, schön, worum Tessedik sich bemühte, sagen diese Ideologen: Tessedik machte Brachland urbar, veredelte Obstbäume, ließ in Szarvas bis dahin fremde Pflanzen und Bäume heimisch werden... Als ob sein Werk aus nichts anderem bestanden hätte! Infolge der Diskreditierung wußte man bis vor kurzem im allgemeinen — auch in Pädagogenkreisen! — nicht mehr über Tessedik. Ein Mann der Praxis! Es genügt, seinen Worten bloß mit einem Ohr zu lauschen...

Natürlich horchen zu seiner Zeit nicht nur Aufklärer auf Tessedik auf. Er will zu den Bauern sprechen, seine Worte hören aber auch die Verwalter der Feudalherren, die weltlichen-kirchlichen Führer der Gemeinde, des Komitates, wiederholen und verzerren sie, und bis das Wort in das bäuerliche Ohr dringt, erweckt es schon feindliche Erregung.

Tessedik besucht seine Gläubigen in ihren Heimen, um ihnen sanitäre Ratschläge zu geben, sie an folgerichtiges Denken, an gute Lebensführung zu gewöhnen, die Bauern die Regeln für gesunde Ernährung zu lehren, denn Aberglauben, Krankheit und Säuglingssterblichkeit bringen Vernichtung. In dem Jahre, als Tessedik in das Leben der Bauern von Szarvas tritt, sterben von 304 Neugeborenen 243. Männer im besten Alter gehen an Furunkulose zugrunde. Kein Wunder. Furunkel werden mit folgenden Mitteln bekämpft: Wagenschmiere oder ein Stück Rindfleisch, ungewogen vom Metzger geholt und auf die Geschwulst gelegt, oder aber neun zerdrückte Spinnen mit Schweinefett auf die Wunde geklebt, auch eine geöffnete, gedörrte, stark gepfefferte Pflaume auf die entzündete Stelle gelegt... Deshalb sucht Tessedik die Bauern in ihren Hütten auf, spricht zu ihnen auch in der Kirche *vom Aberglauben der Bauern, davon, welches die Gründe ihres verschiedenen Elends sind, wie dem Bauernvolk Aberglauben, Faulheit und Vergeudung abzugewöhnen sind,* und von ähnlichen Fragen mehr. Bei seinen Familienbesuchen sieht er, wie viel Not daraus entsteht, daß die Eheleute einander nicht verstehen. Die Frauen wissen zu wenig über Haushalt und Kindererziehung. Er betrachtet die Schulung der Mädchen als Vorbedingung für gute Familienerziehung. Er macht die Erfahrung, daß die Ursache von Familienzwistigkeiten das Elend ist. Die Leute müssen also gelehrt werden, wie sie richtig zu wirtschaften haben. Wenn Mann und Weib zweckmäßig wirtschaften, können sie leichter die materiellen Grundlagen für ein friedliches Familienleben schaffen. Die Eheschließung will er an eine entsprechende Schulausbildung knüpfen und die Ehekandidaten drei Tage durch Ausführung verschiedener Arbeitsleistungen prüfen lassen. Wer die Prüfung nicht besteht, ist für die Ehe nicht reif... Tessedik organisiert einen »Ratgeber für die Ehe«, für die ehereife Jugend. Zwei—drei Wochen vor der Eheschließung hatten alle Brautleute den Ehe-

beratungskursus zu besuchen, wo er mit den jungen Leuten darüber sprach, wie man sich in der Ehe zu verhalten habe. . . Eine gefährliche Arbeit, obwohl sie harmlos erscheint, und man könnte meinen, daß die Gemeinde, das Volk, solch eine Beratung von seinem Pfarrer oder Lehrer mit Recht erwarten würde. Das Volk wäre auch geneigt, die belehrenden Worte aufzunehmen, — und gerade dies führte zum Mißlingen. Das Volk wäre nachgerade bereit, sich dem Morast zu entwinden, in dem es seit einigen Jahrhunderten steckte, die Passivität abzustreifen, zu der es die abergläubig-religiöse Denkweise verdammte, laut der: »nichts ohne den Willen Gottes, alles nach Gottes Willen geschehe«. Kaum hebt aber das Volk den Fuß, um endlich einen Schritt vorwärts zu tun, fällt es wieder schon zurück, denn in seine Ohren trompetet man schon den verzerrten Widerhall von Tessediks Worten. Das »ungarische Mittelalter« des 18. Jahrhunderts echot Tessediks Worte, und die Bauernschaft läßt sich mit mittelalterlichen Losungen sogar gegen ihre eigenen Interessen, gegen Tessedik, mobilisieren. . . Ist es ein Wunder, wenn er mit seinen Familienbesuchen nichts zu erreichen vermag? Es wird noch nicht gehetzt gegen ihn, wenigstens erfolgt derlei öffentlich noch nicht — vergessen wir nicht, daß vom Seelsorger der Gemeinde die Rede ist! — aber der Bauer verfällt wieder in seinen Aberglauben, kehrt aufs neue zu seinen todbringenden, üblen Gewohnheiten zurück; kaum frei geworden, umfangen ihn wieder seine gewohnte Lebensweise, seine Vorurteile. . . Die Kräfte des Feudalismus sind siegreich! Tessedik gibt aber nicht nach. Er weiß, daß die Probleme der Erziehung außer der Schule, ohne Umbildung der erwachsenen Bevölkerung, nicht gelöst werden können. Deshalb experimentiert er zweimal mit einem Leseverein, mit der Gründung einer Gesellschaft für Gärtnerinnen — aber jedes Streben, jeder Kraftaufwand erweist sich als vergeblich.

Es ist überraschend, daß Tessedik über diese Mißerfolge *nicht genug nachdenklich* wird. Über die Tätigkeit seines Vorgängers und Schwiegervaters Mátyás Markovitz notiert er folgendes: »Diese Initiative wurde ihm sehr übelgenommen und löste bei verschiedenen Klassen der Menschen Ärger aus. . . So wird viel Gutes im Keime erdrosselt, weil niedrige Seelen nicht davon überzeugt werden können daß der Edle edler zu denken und zu handeln vermag, als sie. Wer unfähig ist, ohne Eigennutz zu handeln, kann sich auch das selbstlose Handeln eines anderen nicht vorstellen.« Als Folgerung begnügt sich Tessedik zur Zeit der Niederschrift der *Memorabilia Szarvasiensis* mit einem lateinischen Sprichwort: »Necesse est, aut imiteris, aut oderis«.[47] Es fällt ihm kaum ein, die Mißerfolge seiner Familienbesuche, seiner Gründungen von Leseverein- und Gärtnerinnengesellschaft miteinander in Zusammenhang zu bringen, genau zu ergründen, wer, bzw. welche »Klasse« sich über die Erziehung der erwachsenen Bauernschaft empört. . . Er muß aber einsehen, daß er bei den Erwachsenen vorläufig nichts ausrichten kann, daß die Älteren schwer zu biegen und zu bessern sind, weshalb es seine Hauptbestrebung ist,

»seinem kommenden Berufe entsprechend«, die Jugend zu erziehen. So kommt er auf den Gedanken, die Schule nach seinen eigenen Vorstellungen zu organisieren und die Jugend nach seinen eigenen Prinzipien zu unterrichten. Das entscheidende Erlebnis beim Heranreifen dieses Vorhabens war, daß er die Schularbeit der Lehrer kennenlernte.

Die Einsicht in die Tätigkeit der Lehrer gewann Tessedik als Schulinspektor der evangelischen Schulen im Komitat Békés. In jungen Jahren wurde er zum Inspektor (Dekan) von 14—16 Schulen bestellt.[48]

Tessediks Wirken als Dekan erwähnt Der Neue Deutsche Merkur wie folgt: »Es wäre zu weitläufig alle die guten Vorschläge zu erzählen, die er bey dieser Gelegenheit that, und der Bemühungen zu erwähnen, die er an den Tag legte, als ihm die Aufsicht und Verbesserung von 16 Landschulen in der Bekescher Gespannschaft anvertraut wurde«.[49]

Er hatte genügend zu tun. Den kurzen Zustandbericht über die Schule finden wir u. a. auch in den »Szarvaser Denkwürdigkeiten«. *(Memorabilia Szarvasiensis)* »Wer die Schule betritt« — heißt es darin — »glaubt in eine Räuberhöhle zu geraten, niemand würde glauben, daß dies der Sitz der Musen ist und nicht ein Zwangsarbeitshaus oder ein finsterer Kerker, wo die Jugend auch bei hellichtem Tag in der Finsternis gequält wird, statt zum Lernen angehalten zu werden«.[50]

Tessedik schreibt in allen seinen Werken über den Inhalt der Unterrichts- und Erziehungsarbeit, erwartet er doch von dieser Arbeit — wie sich dies für einen Aufklärer ziemt — die Aufrichtung der Bauernschaft, des Volkes. Dies ist der eine Weg, den seine Gedanken gehen, er betritt aber — wie wir gesehen haben — auch den anderen Weg: er gelangt zum Gedanken der Bodenaufteilung, womit er sich über den doktrinären Aufklärismus erhebt.

Den Inhaltsfragen der Arbeit des Unterrichtes und der Erziehung nähert sich Tessedik von mehreren Seiten: von seiten des Lehrers, der Schüler, des Schulinspektors und der methodischen Vorgänge bei der Abfassung von Studienplänen und Lehrbüchern. Die Schilderung der gegebenen Lage, die Kritik am mittelalterlichen Schul- und Erziehungswesen, der Anspruch, der sich von seiten Tessediks, im Hinblick auf die Änderung der bestehenden Umstände erhoben wird, drücken den prinzipiellen Standpunkt des Aufklärers, des Philanthropisten, aus.

Den Zustand des Schulwesens vom Lehrer aus betrachtend, führt er folgendermaßen an: es gibt keine gut ausgebildeten Lehrer. Ein gebildeter Lehrer findet sich nur dort, wo ein solcher Priester der Lehrer ist, der noch keine Pfarre zu erlangen vermochte. Dieser betrachtet aber die Lehrerstelle nur als Provisorium, und es fragt sich dabei, ob er, wenn auch gebildet, tatsächlich ein guter Lehrer ist. Deshalb fordert Tessedik, daß der Lehrer vor seiner Anstellung geprüft werde, daß aber »diese Prüfung keine Marter sein solle«. Die Befragung habe sich auf die Feststellung zu beschränken, wie die

Pädagogische und allgemeine Bildung des Kandidaten beschaffen sei. Festzustellen sei auch, wo der Lehrer seine Bildung, seine Orientiertheit schöpfe, welche Autoren er lese, ob er die richtige Methode des Unterrichtes beherrsche. Dies bedeutet nach Tessediks Auffassung, daß er die didaktischen Prinzipien von Comenius kenne. Aus der Prüfung müsse hervorgehen, ob der Prüfling überhaupt fähig sei, etwas wohlverständlich vorzutragen und zu erklären, die Aufmerksamkeit der Schüler zu erwecken und wachzuerhalten. Wie und anhand welcher Methode er hierzu fähig sei. Und da viele Lehrer ihren Obliegenheiten beim Unterricht nur mit Unlust nachkommen, in Lebenshaltung und Sittlichkeit vom geraden Weg abweichen, die Jugend während der Unterrichtsstunden zur Verrichtung von Hausarbeiten anhalten, fordert Tessedik, daß der Lehrer einen Eid ablege und gelobe, seine Arbeit gewissenhaft zu leisten. Die Hirte, die Hüter der Herden — schreibt Tessedik —, denen man die Schafe und das Rind anvertraut, werden vereidigt, weshalb sollte man nicht auch die Lehrer vereidigen, »denen das wertvollste Gut des Vaterlandes« anvertraut wird. Er wünscht, daß die Lehrer zu Lehrern des Volkes werden (formatores juventutis), die dem Staate, der sie erhält, dienen, daß sie keine Bettler seien, nicht die Spaßmacher und Hanswurste des Dorfes, die Helden von Schmaus- und Trinkgelagen, keine Parasiten, sondern sie hätten den Bauernsmann zu lehren auch »gescheit zu denken«.

Das Problem des Schulwesens vom Schüler aus betrachtend, stellt er fest, daß diese meistens ungehobelt, undiszipliniert, und für eine gebildetere Lebensweise nicht vorbereitet sind. Im Interesse der entsprechenden sittlichen Erziehung der Jugend hält Tessedik die Ausarbeitung eines Statutes der Sittenregeln der Schule für wichtig. Die Einhaltung dieses Statutes soll kontrolliert und jene, die es überschreiten, sollen streng bestraft werden; die Strafen dürfen jedoch nicht »barbarisch« sein, wie sie es im allgemeinen sind. Die Kinder sollen nicht mit Stock und Peitsche bestraft werden, die Strafe soll dem Vergehen angemessen sein. Der Lehrer soll strafen wie ein gütiger Vater, dem es leid tue, daß sich das Kind vergangen habe und bestraft werden müsse. Niemals soll das Kind für etwas bestraft werden — erörtert Tessedik —, wofür es nicht verantwortlich sei, wofür es nichts könne. Er warnt die Lehrer, sich zu hüten, das Kind auf Kopf und Nase zu schlagen, das Ohr blutig zu reißen, es stark am Haar zu ziehen, ihm das Gesäß zu versohlen. Die bösartigen Sticheleien und Verhöhnungen müßten vermieden werden.[51] Kurz gesagt: auch bei der Bestrafung der Kinder will er die Reste der mittelalterlichen Pädagogik liquidieren, denn die Kinder werden bei mittelalterlichen Methoden die Schule, das Lernen niemals liebgewinnen. Diese Methoden führen allein zum Abscheu gegen alles. »So entsteht der Abscheu vor der Schule«[52] — sagt Tessedik. Nicht im Strafen sollen die Lehrer fleißig sein, sondern beim Vorbeugen, Bekämpfen der Sünden! Im Zusammenhang mit all diesem verweist Tessedik — im Hinblick auf die sittliche Haltung der Lehrer und Schüler — auf die

bestimmende Kraft des »Gemeinschaftsgeistes«. Er weiß, daß ohne die Herausbildung eines entsprechenden Gemeinschaftsgeistes jeder pädagogische Kraftaufwand wirkungslos bleiben muß. Eine Erkenntnis von großer Bedeutung! Auch sieht er, daß der Gemeinschaftsgeist dem »vereinten Zusammenwirken« der kirchlichen und weltlichen Vorgesetzten entspringt. Nur das erkennt Tessedik nicht, daß das »vereinte Zusammenwirken« auch jeweils jenen Gemeinschaftsgeist hervorbringt, der dessen Interessen entspricht... Er entdeckt bei der Herausbildung des Gemeinschaftsgeistes die Rolle des Volksunterrichtes und der Schule, sieht aber nicht, daß die Schule diese Rolle so spielt, wie es den kirchlichen und weltlichen Vorgesetzten genehm ist.

Tessedik möchte vom Eintritt des Kindes in das 6. Lebensjahr an die allgemeine Schulpflicht verwirklichen. Er macht es zur Aufgabe des Dekans, darauf zu achten, daß kein Kind, das fähig sei zu lernen, der Schule fernbleibe. Auch habe der Dekan die Ursache des Fernbleibens zu eruieren und dafür zu sorgen, daß je mehr Kinder die Schule besuchen. Tessedik steht dem Volke nahe genug, also weiß er auch genau um die materiellen Ursachen des Abbröckelns. »Wie können, wie sollen arme Eltern, die 4—5—6—7 Kinder haben... Wie sollen diese... Eltern ihre Kinder zur Schule schicken, und besonders im Winter, für so viel Kinder Brod, Feuerung, Kleider, Wäsche, Hüte, Szizmen (d.h. Stiefel), Bücher, Dinte, Papier, Lehrgeld besorgen?—?... Sind sie nicht oft gezwungen... außer dem Hause verdienen zu lassen.«[53] Im Interesse des erfolgreichen Schulbesuches wünscht Tessedik, daß, wer »kein Schulzeugnis vorweisen könne«, keinerlei Anstellung bekomme. Aufgabe des Schulinspektors sei es — laut Tessedik —, die Arbeit und Lebensführung der Lehrer zu überwachen. Der Schulinspektor habe zu kontrollieren, ob die Lehrer ihrer Arbeit ordentlich nachkommen, womit sie ihre Freizeit verbringen, ob sie lernen oder nur die Pfeife rauchen, kartenspielen und trinken, den ganzen Tag nach Fliegen jagen, wie dies bei den Lehrern im allgemeinen Mode ist. Der Schulinspektor habe auch zu untersuchen, ob die Nebenarbeiten den Lehrer nicht dem Schuldienst entziehen, er habe aber auch dafür zu sorgen, daß die Lehrer genügende Bezahlung und diese pünktlich erhalten.[54] Tessedik schreibt vor, daß jeder Dekan über die Lehrer ein Verzeichnis anlege und in dieses im Laufe des Jahres, nach seinem Besuch in der Schule, alles notiere, was er nur für aufzeichnungswert erachte. Auch habe er mit den Lehrern Besprechungen, Konferenzen zu halten und seine Erfahrungen bei den Besuchen der Schulen zu verwerten.

Im Geiste der Aufklärung beginnt Tessedik auch den Kampf gegen die Anarchie, die beim Anfertigen des Lehrplanes herrscht. Bei der Abfassung des Studienplanes sind ihm die Prinzipien von Comenius behilflich. Comenius ist im Geiste der Aufklärung bestrebt, im Lehrplanstoff das Nützliche vom Nutzlosen, das Notwendige vom Unnötigen, das Wahre vom Falschen abzugrenzen. Diese Bestrebung bedeutet eine vollständige Abkehr von dem fast

ausschließlich sprachlichen und theologischen Lehrstoff der mittelalterlichen Schule. Der neue Lehrplanentwurf versucht bereits auf die Frage zu antworten, was den Kindern der Bürgerschaft gelehrt werden soll, und zwar nicht, wie es die Schule, sondern wie es das Leben erfordert. Tessedik aber wirft seinerseits die Frage wie folgt auf: was muß man die Kinder der armen Bauernschaft lehren, damit sie »fleißige Landarbeiter« werden? Er strebt die Ausarbeitung eines Lehrplanes an, auf Grund dessen der Bauer für seinen künftigen Lebensberuf vorbereitet werden kann. In dieser Bestrebung zeigt sich der wahre Utilitarismus der Aufklärung. Es ist also selbstverständlich, daß in den Mittelpunkt des Lehrplanstoffes die Probleme der zeitgemäßen Landwirtschaft und Viehzucht gestellt werden. Für die »Kenntnisse, die der Bauersmann benötigt« hält Tessedik die Besprechung der Fragen des Viehgesundheitswesens für äußerst wichtig, er wünscht über die Ursachen, Kennzeichen und Heilung der Krankheiten Unterricht zu erteilen. In seiner »Erläuterungen der Lehrgegenstände bei dem Szarvaser Praktisch-Oekonomischen Industrial-Institut« betitelten Arbeit schreibt er darüber, daß ein nicht gutzumachender Schaden daraus entstünde, daß man in den Dorfschulen bisher den Unterricht der für jedermann unentbehrlichen Gesundheitslehre vernachlässigt habe. Wenn in den Dorfschulen — setzt er fort — Gesundheitslehre und Krankenpflege nicht als Lehrgegenstand figurierten, wäre der Kampf gegen die gefährliche Unwissenheit der Dorfleute vergeblich. Nichts sei leichter zu vergeuden als die Gesundheit, das »teuerste Gut« des Menschen. Wie sollen aber die Bauern, die so fern vom Arzt, von der Apotheke leben, zu den für sie so wichtigen sanitären Kenntnissen kommen? Was hilft dem Bauersmann alle Weisheit, wenn er die Ursachen der Krankheiten, die Regeln des gesunden Lebens und all das nicht kennt, wovon sein Wohlergehen abhängt? Niemals werden wir im Dorfe den giftigen Nebel der falschen Heilbräuche und Ideen vertreiben, der Tausende vorzeitig dem Land entreißt, wenn wir die Gesundheitslehre in den Dorfschulen nicht einführen, niemals wird der Volkslehrer fähig sein, »die Kurpfuscher, die an Stelle von Medikamenten wahres Gift verkaufen«, zu vertreiben, niemals »diese offenbaren Mörder der Dorfleute« aus der Umgebung der Dörfer davonzujagen, solange der Bauer aus der Gesundheitslehre die oft verhängnisvollen Folgen der gesundheitlichen Unwissenheit nicht kennenlernt. Über das Viehgesundheitswesen können wir im gleichen Werk folgende Zeilen lesen: »Wer würde mit dem Bauern nicht mitfühlen, wenn die Seuche ganze Herden des Landstriches hinwegrafft, und wenn der Bauer angesichts des schweren Schadens in seiner Ratlosigkeit nur die Hände ringen, sich aber in keiner Weise helfen kann. Gibt es für den Staat Wichtigeres und Nützlicheres als den jungen Landwirt mit den Mitteln vertraut zu machen, die er benötigt, um die lauernde Gefahr abzuwenden?«[55]

Im Geiste des Utilitarismus der Aufklärung räumt Tessedik in seiner Lehrplankonzeption — natürlich außer den usuellen Lehrstoffen, und in den

höheren Schulklassen — dem Unterricht von Gegenständen Platz ein, die in den Lehrplanentwürfen bis dahin unbekannt waren, wie Bauwesen, Dorfregulierung, Buchführung, Anatomie usw. Alle diese Lehrstoffe haben von dem Gesichtspunkte der Bauernschaft und ihrer Verbürgerlichung aus eine sehr große Bedeutung.

Von seinen Vorstellungen bezüglich des Lehrplanes mußte Tessedik zwangsläufig zu den Problemen des Lehrbuches und der Lehrmethode gelangen.

Auch hierbei geht er von der Kritik der bestehenden Gegebenheiten aus: die Schulbücher sind schlecht, sie passen sich weder dem Talent der Auffassungsfähigkeit der Kinder, noch den lokalen Verhältnissen an. In den Schulen überwiegt der Lateinunterricht dem realen, d.h. dem praktischen naturwissenschaftlichen Stoff gegenüber. Man unterrichtet Falsches. Wechselnde Fragen werden als ewige Wahrheiten dahingestellt. Und was das Ärgste ist: die Schüler kommen über ein kümmerliches Schreiben und Lesen nicht hinaus, d.h. sie erlernen in den Schulen kaum das Schreiben und das Lesen. Die Volksschulbücher enthalten nichts »über den Aberglauben, der so arg auf den Bauern lastet«, nichts von den üblen Bräuchen und Vorurteilen. *Gesundheitslehre wird nirgends unterrichtet,* obwohl die Kinder — infolge der unsinnigen Ernährung — in Massen dahinsterben. Wenn Not, Krankheit sich einstellen, läuft der Bauer zum Kurpfuscher, zu »gesundmachenden« alten Weibern. Der Bauer müßte also in der Schule unterwiesen werden, die Gaben der Natur zu nützen. »Welche Wissenschaft ist dem Landmanne nöthiger und nützlicher, ihm, der die Natur . . . bearbeiten, benützen soll, und kennet sie nicht? . . . Ich getraue mir mit den sichersten Gründen darzutun, daß der Landmann ohne bessere Kenntniß der natürlichen Dinge kein besserer vernüftigerer Mensch, kein tüchtigerer Landwirt und Bürger, ja sogar kein thätigerer Christ werden könne, als er bisher ist.«[56]

In dem Blatt *Deutsche Zeitung oder moralische Schilderungen der Menschen, Sitten und Staaten unserer Zeit* 44. Folge, 1791, berichtet Tessedik von den Erlebnissen und Erfahrungen, die ihn zur Lösung der grundlegenden Fragen der Methodik des Unterrichtes führten: Er »bemerkte schon auf Schulen als Knabe, in den höheren Schulen, dann — als Hauslehrer und in seinem Amte als Prediger und Schulen-Inspektor, — verschiedene große Lücken des Unterrichts. Unverstandene und in dem gemeinen Leben unbrauchbare Sachen auswendig zu lernen, war für ihn wahre Folter. Er zwang sich bald aus Liebe und Hochachtung für seinen Lehrer, bald aus Furcht vor dem schrecklichen Scipio (Schulstock), zum memorieren unnützer Sachen — aber immer sträubte sich sein Geist entgegen. — Nicht selbst denken dürfen, war seine zweyte Plage; das 3—4 stündige Sitzen bey raschem Blut und gesundem Körper, die Dritte«; — die vierte: »drückende Armuth so vieler Studierenden . . . Betteln, Singen auf den Gassen . . . welche zur Ehre der Aufklärung am Ende des 18-ten Jahrhunderts endlich einmahl durch Schul-Industrie realiter und effektiv

(durch die That) zu wischen, wohl schon hohe Zeit wäre«; die fünfte: »das ewig ermüdende Einerley in der Schule war eine neue Marter für seinen Geist.«[57]

Tessedik erkennt wohl, daß zur Lösung aller jener Unterrichts-, Erziehungs- und materiellen Probleme, denen er seit seinen Kinderjahren, in seiner Einteilung als Priester und Schulinspektor begegnete, ein einziger Weg führt: *die Gründung* einer Schule für Industrie und Landwirtschaft. Der großartige Gedanke des Zusammenschlusses von Theorie und Praxis, von Unterricht und produktiver Arbeit, erfaßt ihn, er will die Schülerschaft zur industriell-landwirtschaftlichen Arbeit einstellen, zu einer Zeit, als in dem ungarischen Wortschatz für »Industrie« noch kein Ausdruck existierte. 1792 nennt die Zeitung *Magyar Hirmondó* Tessediks Unternehmen noch »Szorgalmatossági Iskola«* (Industrialschule), der Staathalterrat »Industrieschule«. Tessedik weiß, daß sein Entschluß aus pädagogischem, wirtschaftlichem und nationalwirtschaftlichem Standpunkt gleichermaßen von epochaler Bedeutung ist, weil Fragen beantwortet werden können, von denen selbst die größten Pädagogen zugeben müssen, daß es sich um Erziehungsaufgaben handelt, die am allerschwersten zu lösen sind. Der Verleger des Blattes schließt an die Erörterungen Tessediks in einer Fußnote folgende Bemerkung: »Es ist ein trefflicher und wenn man nur will ausführbarer Gedanke, armen Schul-Kindern und Jünglingen, statt des priviligierten Straßenbettelns, durch Schulindustrie Unterstützung zu verschaffen !« Tessedik sucht also für die Kinder eine Arbeit, die sie auch in der Schule verrichten können. In der planmäßig eingerichteten praktisch-ökonomischen Industrieschule löst er die Frage so, daß die Kinder infolge der Vielfältigkeit der Kinderarbeiten jene wählen, die ihrer natürlichen Neigung, ihren Lebensumständen, ihren geistigen und körperlichen Kräften, ihren Fähigkeiten und ihrer Freude am besten entspricht. Die Arbeiten, die in der Schule gelehrt werden, müssen sich nach den lokalen Umständen jener Gemeinde richten, in der die Schule errichtet wird. Auf diese Weise erwache in jedermann ein regeres Interesse, und die Veräußerung der bis dahin nicht verwendeten ungarischen Produkte würde auch leichter sein. Durch solch einen praktischen Wirtschaftsunterricht könne die kindliche Kraft am besten angefeuert, entwickelt, gestärkt und gelenkt werden. Durch die frühzeitige Beschäftigung würden die Kinder für ihren künftigen Beruf vorbereitet und in den Dienst der erstarkenden nationalen Industrie gestellt.[58]

Diese Konzeption steht hoch über den deutschen philanthropistischen Unternehmen. In Basedows Dessauer Institut bedeutet das Zusammenschließen von Theorie und Praxis kaum mehr als was aus der Aufzeichnung von Gergely Berzeviczy** erhellt: »Nach den Lehrstunden beschäftigen sich die Kinder mit

* »Szorgalmatossági Iskola« d.h. wörtlich: »Fleißigkeitsschule«. Das Wort »Industrie« (= ipar) existierte in der ungarischen Sprache überhaupt noch nicht.

** G. Berzeviczy war ein progressiv denkender ungarischer Adeliger, der während seines Aufenthalts im Ausland ein wertvolles Tagebuch führte.

Gartenarbeiten oder machen Leibesübungen, und es geht kein Augenblick verloren, der nicht zur Entwicklung der Fähigkeiten des Geistes oder des Körpers benützt wird.«[59] Was die »industrielle« Beschäftigung anbelangt, so ist diese dort kaum mehr als Materialverschwendung; von produktiver Arbeit ist keine Rede. Dies ist auch selbstverständlich. In Dessau lernen »vornehme« Kinder, in Szarvas arme Bauernkinder, die für den Markt arbeiten müssen, um etwas Geld zu verdienen.[60] Im Dessauer Institut Basedows waren nie mehr als 15 Schüler, in Tessediks Schule gab es Winter, in denen 900—1000 Schüler lernten und arbeiteten, und ». . . schon im ersten Jahre seiner Existenz verschaffte es 468 armen Menschen Arbeit und Unterhalt, die ohne dieselbe bey der damaligen Theurung beynahe verhungert wären . .«[61] Im Vergleich zum Szarvaser Unternehmen müssen auch die Unternehmen Salzmanns und Rochows als sehr bescheiden und anspruchslos bezeichnet werden. Bei Tessedik ging es um viel mehr als bei jenen: um die Verbesserung der materiellen Existenz der Bauernschaft. Auch um diese ! Darüber hinausgehend, will Tessedik die gesellschaftlich-wirtschaftliche Ordnung des ganzen Landes ändern. Deshalb schreibt Glatz mit solcher Begeisterung über Tessedik: »Jeder edeldenkende Bürger meines Vaterlandes, und jeder von der Sache unterrichtete Ausländer, nennt mit Ehrfurcht den Prädiger Samuel Tessedik . . . der es zuerst versuchte, dem Genius der Industrie in einem Lande einen Tempel zu erbauen, in welcher er nie gekommen ist, weil Unwissenheit und Trägheit ihm allezeit verscheuchte, wenn er seine Segen verbreitenden Fittiche über dasselbe ausbreiten wollte . . . Was Lessing dem Studium der Philosophie war, wollte Theschedik der ungarischen Nation im Fache der Industrie und Oekonomie werden . . .«[62] Tessedik will den Sumpf des ungarischen Feudalismus Schritt für Schritt trockenlegen. Er ist des Glaubens, daß man mit der bürgerlichen Umstellung in der engen Perspektive von Szarvas beginnen und zur Umänderung des ganzen Landes gelangen könne. Er kommt nicht zu der Erkenntnis, daß seine wirtschaftlichen, landwirtschaftlichen und Industrialisierungsprojekte *nicht* das Program der Evolution, sondern das Programm der Revolution umfassen. Deshalb nimmt er von der Bewegung Martinovics keine Kenntnis, ohne deren Erfolg aber auch seine Vorstellungen nicht verwirklicht werden können.

Tessediks großzügiges Unternehmen entfaltete sich nicht von heute auf morgen. Die Historie seiner Erfolge und seines Sturzes — dieser Don Quijote-Kampf —, der Aufstieg und Fall folgen einander nicht nur zeitlich, sondern auch im kausalen Zusammenhang. Tessedik bekämpft das feudale, Leibeigene haltende Ungarn, ja sogar das ganze Habsburgerreich. *Er hatte Erfolge,* wenn auch nur vorübergehend, *deshalb mußte er auch tief stürzen.* Ohne es zu bemerken, kämpfte er gegen die ganze Welt. Allein. Gegen das ungarische Mittelalter im 18. Jahrhundert. Sein tragischer Untergang war also notwendig.

Das große Beginnen, womit Szarvas in Europa zu den gleichen Ehren gelangt wie Sárospatak infolge des Wirkens von Comenius, die erfolgreiche

Fortentwicklung der pädagogischen Grundsätze Rousseaus und die praktisch-theoretischen Wegweisungen Pestalozzis, mit denen sich die ungarische Erziehungstheorie und die Erziehungspraxis seit János Csere Apáczai* wieder auf europäisches Niveau hebt, begann im Jahre 1780. Zu jener Zeit erhielt Tessedik auf sein Ansuchen an den Lehensherrn um sechs Morgen unbebautes Land für agronomische Versuche und für die Zwecke der Errichtung einer Schule eine günstige Antwort. »... er entschloß sich also, wenigstens eine Musterschule nach seinen Ideen zu errichten. Nun überdachte er, wie viele Schwierigkeiten er zu überwinden haben würde, wenn er die dazu erforderlichen Kosten, Arbeiter, Lehrer, Instrumente — hie und da zusammen betteln und suchen müßte. Er erwählte also den kürzesten, sichersten, aber für ihn kostspieligsten Weg.«[63] Er erbaute eine kleine Schule, legte daneben einen Garten an und sorgte für eine Bibliothek. Auf seine eigenen Kosten ließ er Maschinen und Werkzeuge bringen, um neben zeitgemäßer Landwirtschaft die Ausführung verschiedener gewerblicher Arbeiten zu unterrichten, und dabei »80 bis 90 Kinder beiderlei Geschlechts, welche er nebst seiner Gattin, geraume Zeit allein zu allen dazu und dann zur Bienenpflege, Seidenzucht und Spinnerei und Gärtnerei gehörigen und anderen Industrialarbeiten, selbst anführte«.[64] Auf diese Weise führte er ab 1780 in institutionellem Rahmen jene Versuche und jene bahnbrechende Arbeit aus, die er eigentlich schon vor mehr als einem Jahrzehnt, seit seiner Ankunft in Szarvas, in bescheidenem Rahmen im Garten der Pfarre mit dem Ziel begonnen hatte, den Bauern von Szarvas zu beweisen, daß es möglich sei, die Natur nach den Wünschen des Menschen zu gestalten. Augensichtlich und faßbar machte er die Bauernschaft bekannt mit der verbesserten Ökonomie, mit dem Pflügen, mit der künstlichen Wiesenbearbeitung, mit der Stallpflege, mit dem Säen von verschiedenen Gartengemüsen, mit der Züchtung von Obstbäumen, mit der Herstellung von Heckenzäunen, mit der Bienen- und Seidenraupenzucht, mit der Fechsung von Klee und Grassamen, mit der Art von deren Reinigung und Verwendung. Sein *ferneres Ziel* bestand — wie bereits erwähnt — darin, all dies dann »im ganzen Lande zu verbreiten«.[65] Im Jahre 1782 arbeitet Tessedik den ersten Plan für eine praktisch-ökonomische Schule größeren Stiles für Szarvas aus und legt diesen auch schriftlich nieder; wie aus den im kaiserlich-königlichen Haus-, Hof- und Staatsarchiv befindlichen Schriftstücken hervorgeht, hat der Staatsrat, d. h. der Kaiser (Joseph II.), im Jahre 1786 jenen Plan »für unbrauchbar« erklärt. »Von diesem Vorschlag — können wir dem Material des Archivs entnehmen — ist kein Gebrauch zu machen.«[66] Der Staatsrat schrickt, im vollsten Sinne des Wortes, vor den Versuchen und weiteren Plänen Tessediks mit den Worten zurück: »Der Vorschlag besteht in Wünschen, die zur platonischen Welt führen . . .« Dies ist die Ansicht des Staatsrates! Tessedik erfährt von alledem

* J. Cs. Apáczai (1625—1659) war der erste große ungarische Theoretiker der Pädagogik, ein Nachfolger von J. A. Comenius.

nichts. Ihm wird von seiten des Kaisers allein die Anerkennung vermittelt, Joseph II. läßt ihm, als dem Gründer des Instituts, und seiner Gattin, »als den um die Schule bemühten Mitarbeiter« in der Szarvaser Kirche im Rahmen des Gottesdienstes eine Goldmünze im Werte von 25 Dukaten überreichen.

Wenn wir bedenken, daß später, als Tessedik sich an den ungarischen Adel um Unterstützung wendet, aber selbst trotz des Ansehens eines Comenius[67] nicht imstande ist, auch nur die kleinste Zuwendung aus ihnen herauszupressen, dann können wir — wie schon erwähnt — verstehen, weshalb Tessedik in den Habsburger Herrscher mehr Vertrauen setzt als in die heimatliche herrschende Klasse, wieso er die Unterstützung seiner Aufklärungsideen vom Herrscherhaus erwartet und glaubt, daß dieses ihn unterstützen werde; weshalb er aulisch ist.* Die Unterstützung des Kaisers bedeutet aber nicht die Begegnung des aufklärenden »Volkserziehers« mit dem aufklärenden Kaiser. Der Kaiser, gleich ob er sich Joseph II. oder Katharina II. nennt, ist nur solange Aufklärer, als die Interessen der Dynastie nicht gefährdet werden. Die Ideen und Absichten des aufklärenden Volkserziehers treffen sich mit denen des Kaisers nur dann, wenn die dynastischen Interessen dies erfordern. 1786 rufen die Ideen Tessediks beim Kaiser und bei dessen Ratgebern eine Panik hervor, 1787 rüstet aber der Kaiser schon gegen die Türken, und 1788 kommt es auch zum Feldzug. Österreichs Hauptinteresse liegt daher im Jahre 1787 in der Förderung der landwirtschaftlichen Kultur, denn für die angreifende Heerschar werden viel Getreide und Lebensmittel benötigt . . . Demzufolge liegt die Unterstützung Tessediks im Interesse der Dynastie und demnach besteht nun selbst keine Befürchtung, daß aus den Früchten des Beginners von Tessedik in Szarvas »platonische« Zustände sprießen würden . . . Der unersättliche Bauch des Krieges und das weit geöffnete Maul der Schwindeleien verschlingen bald auch noch einen Teil der mageren Bissen des Volkes.

Inzwischen dringt der Ruf Tessediks über die Landesgrenzen hinaus. Im Jahre 1783 äußert sich Fr. Mayer, der berühmte Kupferzeller Nationalökonom, mit der größten Anerkennung über Tessedik und dessen Arbeit. 1784 empfehlen die Wiener Provinzial Nachrichten Tessediks Schule als Musterbeispiel einer Dorfschule. Im Jahre 1788 erhält Tessedik von Wien die »auszeichnende« Betrauung, die Mißbräuche und Lieferungsschwindeleien im kaiserlichen Heer an der türkischen Grenze zu untersuchen und die gemachten Feststellungen zu melden. Ebenfalls 1788 äußern sich ein dem Namen nach nicht bekannter Dresdener Professor und ein Pester Professor über das pädagogische und ökonomische Unternehmen Tessediks auf Grund ihrer Erfahrungen, die sie gelegentlich ihres Besuches bei ihm gewonnen hatten, anerkennend. Joseph II. beabsichtigt, das Institut persönlich zu besuchen, Leopold II. aber empfängt Tessedik in Audienz. 1789 zeichnet das Jenaer mineralogische Institut Tessedik

* Auf Grund dessen, was er um sich sieht, glaubt er mit Recht an das Wohlwollen des Herrscherhauses, es ist leicht zu verstehen, daß er aulisch ist.

für seine Bodenverbesserungsarbeiten aus. Salzmann und Fr. Mayer bemerken im Jahre 1790 zu dem neueren Projekt Tessediks, daß dieses die großartigste Vorstellung, der kühnste Plan sei, der zwecks Errichtung einer Dorfschule je ausgearbeitet und verwirklicht worden sei.[68] Tessediks Ruf dringt aber auch nach Rußland, von wo der russische Schulpolitiker J. I. Jankovics — der serbischer Abstammung ist — um eine detaillierte Beschreibung des Institutes für das russische Reich bittet. Szarvas beginnt zu einem solchen europäischen Mittelpunkt zu werden wie das Institut Pestalozzis. Sein Ruf in den in- und ausländischen Blättern wächst unablässig an. So wird verständlich, daß das Institut in den neunziger Jahren derart populär wird, daß sich die Zahl der Schüler um 1000 herum bewegt,[69] weshalb Tessedik in den Jahren 1789—93 genötigt ist, ein einstöckiges Schulhaus erbauen zu lassen, da sich das alte für die Aufnahme der vielen Hörer als zu eng erweist: ». . . ein Schulhaus, das nach dem Risse davon, wohl ein Schulpalast genannt werden könnte, zu einer praktisch-ökonomischen Industrieschule für die 7 bis 800 Kinder der Gemeinde, nach dem Plane, den er bisher im Kleinen bewährt fand«.[70]

Bis die neue einstöckige Schule fertiggestellt ist, bis Tessedik von seiner Studienreise nach Deutschland zurückgekehrt ist, wo er seine bisherige Praxis und seine neueren Vorstellungen mit Fr. Mayer, Salzmann und auch mit anderen bespricht, ist er zu der Gewißheit gelangt, daß alles von ihm Ausgeführte, sowohl vom pädagogischen als auch vom nationalökonomischen Gesichtspunkt aus richtig und gut ist. Auf diesem Wege fortschreitend, hält er es nun für seine Aufgabe, die weitere Schulpraxis auszugestalten. Er möchte die bisherige Praktik vervollkommnen, seine Schüler für die produktive Arbeit vorbereiten, *er ist also der Schöpfer der vollständigen Einheit der produktiven Arbeit und des theoretischen Unterrichtes.* Er führt mit seinen Schülern sechzigerlei Arbeitsgänge aus. Nicht kindische Laune, sondern natürliches Interesse leitet die Schüler zu der einen oder anderen Arbeit. Welche Arbeit auch immer geleistet wird, immer handelt es sich um *produktive Arbeit;* früher oder später können die Zöglinge jede Arbeit, und da sie, entsprechend der Erweiterung des Interessenkreises, unter der Leitung der geschickten Pädagogen von der einen zu der anderen Arbeit gelangen, führen sie jede gern und erfolgreich aus. Der unbekannte Schreiber der *Novi Ecclesiastico-Scholastici Annales Evangelicorum* (in dem wir auf Grund des Hinweises von Glatz einen Schüler Tessediks namens Horschhorner vermuten) erwähnt u. a. konkret über die Hand und den Geist der Jugend beschäftigende erfolgreiche Arbeit: »Vix credideris, quantopere praeparatio terrae insitioni seminis malorum deserviendae, irrigatio eiusdem, transpositio arbusculorum, ramorum et trunci circumcisio et purgatio, evolutio seminis bombycum, et omnis labor, quem fabricatio serici requirit, manus intellectumque tenerae iuventutis scholasticae occupaverit!«[71]

Die Verknüpfung von Theorie und Praxis ist keine zufällige und auch nicht die aus der Natur des Schultyps sich bietende methodische

Lösung in der Schule Tessediks. Es ist hier von einer bewußten und planmäßig geltend gemachten pädagogischen Überzeugung die Rede: »Ich fand, daß alles wobey Uebung und Erfahrung fehlt, meist nur leere Wortweisheit sei . . .«[72] In einer *derartigen* Verknüpfung von Theorie und Praxis sieht Tessedik »das Wesen und den unterschiedlichen Zug« seiner Unterrichtsmethode. »Agendo docere« — künden Tessediks große Meister, auf den Spuren von Comenius und Pestalozzi. »Agendo docuimus« statt dem bisherigen ewigen: »du sollst, du mußt das und jenes thun, zeigte man der Jugend, wie sie es machen soll? Die Jugend sollte früher schön handeln, als schön sprechen lernen«[73] — verkündet Tessedik gegen die für die mittelalterliche schlechte Methode der Sophisten und gegen die für die Mittelalterliche Schule charakteristische pädagogische Auffassung: *gegen den Verbalismus*. Wieder und wieder kehrt Tessedik darauf zurück, daß an Stelle der »schwatzenden Maschinen« wertvolle Menschen zu erziehen seien: ». . . statt Psittacizmus, statt Sylbenstecherey, statt leerer Wortklauberei . . . Verbreitung der natürlichen gemeinsittigen Kenntnisse des bürgerlichen Lebens, statt des ewigen Memorisieren und Recitiren unverstandener, unbrauchbarer Sachen . . . Darstellung evidenter unläugbarer Versuche in der verbesserten Landwirtschaft, und concentrierte Uebersicht aller Theile derselben vor den Augen der Zöglinge, statt subtiler Theorien . . . die ohne Erfahrungen oft sehr schön klingen, aber — verba sunt praetereaque nihil«.[74] Der praktische Unterricht bietet der Jugend die Möglichkeit, sich in der Ausführung der nützlichen Arbeiten im täglichen Leben zu üben. In der Schule Tessediks drehen sich die Gespräche der Schüler einzig und allein um das, was sie in der Praxis auch ausüben können. Jedem Schüler ist der vollständige Verlauf aller Arbeiten bekannt, und er erwirbt sich über jede Phase des Arbeitsganges ein sicheres theoretisches und praktisches Wissen. Betreffend die Bodenverbesserung lernen die Schüler z. B. siebzehn verschiedene Arten. (Hiervon wurden acht beschrieben und auch im Ausland kundgemacht.) In der Tiefebene wurden nach der Methode Tessediks mehrere 100 000 Morgen Boden urbar gemacht. Die Schüler führen agronomische Versuche aus, um »möglichst vielerlei in- und ausländische Produkte« zu erzeugen und zu verwerten. Tessedik ist es, der Klee und Luzerne einführt und seine Schüler mit der Art und Wichtigkeit des Anbaues vertraut macht. Durch ihn lernen die Schüler die Bedeutung der Züchtung von ölhältigen Gewächsen und Obst kennen. Sie stellen Versuche mit der Pflanzung von Ahornbäumen, Ulmen und Platanen an. Mit der Pflanzung von Maulbeerbaum-Hainen werden die Vorbedingungen für die Seidenraupenzucht geschaffen. Die Schüler beschäftigen sich nicht nur mit der Seidenraupenzucht, sondern auch mit der Verarbeitung von Seide und mit der Imkerei. Ferner erlernen sie verschiedene Hausindustrie. Die Schule stellt mit der Verarbeitung von Ziegenhaar und Schafwolle wertvolle Industrieartikel her. Die Schüler werden auch gelehrt, daß die Zuckerrüben zur Zucker- (bis dahin wurde nur Rohrzucker verwen-

det), die Kartoffeln zur Brotherstellung und Branntweinerzeugung verwendet werden können. Auch haben die Hörer der Schule Tessediks die Gelegenheit, sich mit allen theoretischen und praktischen Fragen bezüglich der Bodenverbesserungsarbeiten, der Wichtigkeit der Aufforstung, der Hausindustrie, und im allgemeinen mit allen, mit Handel und Industrie zusammenhängenden Fragen zu beschäftigen. Für all dies und auch für die theoretischen Fragen »gelang es, die Kinder zu entflammen . . . mit Freude sehen sie zu ihren Lehrern auf, während der Arbeitsstunden sind sie von wachsamer Aufmerksamkeit, weil sie der Arbeitswechsel nicht ermüdet; sie wetteifern miteinander, wer schneller arbeiten und lernen könne«.[75] (Hier erwähnen wir, dass in den Industrieschulen Deutschlands Arbeit und Lerntätigkeit starr getrennt waren. Man meinte: Die Kinder werden „um so lieber lernen, als diese Stunden sie von der Handarbeit. . . befreien". s. R. Alt: Die Industrieschulen. Volk u. Wissen. Berlin — Leipzig 1948, S. 19.) Auf Grund der gleichen Erfahrungen gelangt Tessedik also zu seiner eigenen »Unterrichtsmethode«, wie Marx auf Grund der ihm von den Lehrern der englischen Industrieschulen mitgeteilten Erfahrungen zur Bildung des Gedankens des polytechnischen Unterrichtes geführt wurde.[76] Leopold II. äußert sich anläßlich der erwähnten Audienz über das Institut Tessediks dahingehend, daß Ungarn sich ohne derartige Institute niemals auf das Niveau anderer Nationen emporschwingen könne und bietet finanzielle Unterstützung an.[77] Auch »edeldenkende Männer forderten ihn von allen Seiten auf, seinen längst gemachten Plan zur Errichtung einer öffentlichen Industrial-Schule in Ungarn zu realisieren, und es wurde ihm Unterstützung versprochen«.[78] Leider unterblieb nicht nur die Unterstützung von seiten des Kaisers, sondern auch die der »edeldenkenden Männer«, und im Jahre 1795 ist Tessedik gezwungen, seine Schule aus finanziellen Gründen zu schließen. Dies ist die erstmalige Schließung der Schule. Mangels materieller Hilfe bleibt sie vier Jahre geschlossen. Als aber in den Kriegen gegen Napoleon wieder viele Lebensmittel und Rohstoffe benötigt werden, als in landwirtschaftlichen Produkten große Konjunktur herrscht, als jener Krieg und jene Konjunktur die österreichische und die ungarische herrschende Klasse zu einem Bündnis kommen lassen, beginnt sich das Glücksrad Tessediks wieder aufwärts zu drehen . . . Dem Datum nach spielen sich die Ereignisse wie folgt ab: Am 10. Juli 1798 wird Tessedik ein königlicher Erlaß zugestellt. Dieser ist die Antwort auf die von Tessedik im Jänner des Jahres 1793 zur Einsichtnahme Seiner Majestät eingereichte Beschreibung des Unterrichtes und der Methodik. Der Erlaß ordnet an, daß Tessediks Methode sowohl an der Universität als auch an den Akademien einzuführen sei und . . . »bis dahin, bis die neue Unterrichtsmethode an der Universität und an den Akademien nicht in Kraft träte, hätten die Jugendlichen Tessediks Institut zu besuchen, um sich die notwendige Geschultheit anzueignen«. Im Sinne der königlichen Verordnung ist der sich für 1—2 Lehrämter vorbereitende Jüngling »aus jedem Schulbezirk« für

sieben Jahre nach Szarvas an die Schule Tessediks zu entsenden.[79] Gemäß dieser königlichen Verordnung sind die Jugendlichen, die ein über 2 Jahre Praxis lautendes Zeugnis besitzen, bei der Erlangung einer Stellung als Lehrer anderen Bewerbern vorzuziehen . . .[80] Tessedik schloß aber im Jahre 1795 seine Schule, und auch als am 10. Juli 1798 die königliche Verordnung einlangt, ist die Schule noch immer geschlossen. Die Ereignisse folgen nun — zur Zeit des Krieges gegen Napoleon — nicht nur in kriegerischer, sondern auch in Szarvaser Relation rasch aufeinander: Tessedik erhält am 10. August von König Franz I. ein Belobigungsdiplom und eine goldene Verdienstmedaille im Werte von 25 Dukaten. Im Frühjahr 1799 wird die Schule wieder geöffnet.

Zu diesem Zeitpunkt ist die Schule für den Kaiser (Franz I.) von solcher Wichtigkeit, daß er den Wunsch Tessediks, im Institut nur in deutscher Sprache unterrichten zu wollen, mißbilligt, weil in diesem Falle nur Schüler, die Deutsch verstehen, die Schule besuchen könnten. Das Kanzleramt schlägt vor, daß im Institut solche Lehrkräfte anzustellen seien, welche die Schüler in ihrer Muttersprache unterrichten könnten, gleich Tessedik: deutsch, ungarisch und slowakisch. Das Kanzleramt hält es für wichtig, dies amtlich und auch auf dem Wege der Presse bekanntzugeben, damit sich von dem in der Muttersprache erfolgenden Unterricht noch mehr Hörer angezogen fühlen und die Schule besuchen. Der gleiche Erlaß des Kanzleramtes mißbilligt auch, daß Tessedik nur solche Schüler aufnehmen wolle, deren gesundheitliche Verfassung durch ein ärztliches Zeugnis nachgewiesen werde. Auch diese Forderung würde — besagt der Erlaß — viele vom Besuch des Institutes abhalten. Das eifrige Bemühen des Kaisers hielt aber nur kurze Zeit an. Tessedik wendet sich wieder vergeblich um Unterstützung an die »ungarischen Patrioten«. Sechs Jahre darauf unterbleibt auch die karge Zuwendung des Kaisers, und Tessedik ist 1806 gezwungen, die Schule endgültig zu schließen.

Die Forschungen um Tessedik haben klargelegt, daß der Verfall des Institutes weder 1795 (im Jahre der Hinrichtung von Martinovics und Genossen),[81] noch im Jahre 1806 nicht nur auf materielle Schwierigkeiten zurückzuführen ist. Jeder Biograph stellt fest, daß das Leben Tessediks trotz der vielen Auszeichnungen und Anerkennungen nur aus einem immerwährenden Kampf bestanden hat. Was aber im Hintergrunde des Kampfes stand und weshalb Tessedik unbedingt und notwendigerweise stürzen mußte, darauf gibt jeder Autor auf Grund des augenblicklichen Standes der ungarischen Klassenkämpfe und seines persönlichen Verhältnisses zu den Klassenkämpfen sowie seiner Weltanschauung die Erklärung.

Erst beinahe hundert Jahre nach dem Tode Tessediks — 1916 — erscheint die erste, sein Leben und seine Arbeit beleuchtende Studie.[82] Im Jahre 1918 befassen sich bereits zwei Studien mit seinem pädagogischen, kulturpolitischen und nationalökonomischen Wirken.[83] In dem Abschnitt über die ungarländischen Klassenkämpfe — während der Revolutionsperiode — weisen die

Autoren noch in beiden Studien auf den um Tessedik entbrannten Kampf bzw. dessen Klassenbelange hin: auf das Aufeinanderstoßen der Klasseninteressen. Der eine Verfasser schreibt: ». . . für den Adel waren Tessediks Ideen und Bestrebungen lebensgefährlich, konnten also nicht durchdringen . . .«[84] Der andere führt an: »Es gab viele, die sich vor der Aufklärung der Bauernschaft fürchteten, weil diese dann nicht mehr gehorchen würde und nicht so leicht ausgenützt werden könnte. Dies gestanden sie freilich nicht ein, sondern verbreiteten, daß, was Tessedik als freiwillige Gabe oder Opfer von den Menschen wünsche — dieses und ähnliches —, würde er später als Verpflichtung von ihnen fordern.« »Dies war der Hauptgrund, — sagt der Verfasser — Tessediks Institut endgültig stillzulegen.«[85]

So sieht und erklärt die Tessedik-Literatur im Jahre 1918 die Lage.

Nach dem Sturz der Räterepublik — zur Zeit der Gegenrevolution — gelangen die obigen erklärenden Motive immer mehr in den Hintergrund, an Stelle der Zergliederung des Klasseninhaltes des Kampfes erfolgen zahlreiche Hinweise auf Tessediks Charakter, seine menschliche Natur, auf Gründe der Massenpsychologie: die Tragödie Tessediks *entspringe seinem Charakter*, seinem Sturz lägen psychologische Momente zu Grunde. Tessedik sei *eitel, selbstgefällig, unverträglich, sanguinisch-rabiat*, »auch sein Vater sei so gewesen !«, seine aufbrausende Natur — sagt man — mache seinen Sturz verständlich. Die konservativ-reaktionäre Literatur stellt im allgemeinen Personen, die »protestieren«, als rechthaberische, sanguinische, aufbrausende, vollblütige Menschen hin — in der deutschen Literatur ist dies Michael Kohlhaas, in der ungarischen Rab Ráby, usw. Auch Tessedik wurde als solcher charakterisiert. Interessant ist es aber, daß, während uns diese Literatur über Tessedik einen Szarvaser Savonarola vorstellt, um die *psychologischen Ursachen* von Tessediks Sturz zu bestätigen, zur gleichen Zeit ein *nicht beglaubigtes* Gemälde Tessediks in den Handel gebracht wird, das einen milden Rokoko-Abbé (»zeitgenössisches Gemälde«, im Besitze des Gymnasiums in Szarvas) zeigt . . .

In den Jahren um 1940 wurden neben den psychologischen Gründen auch schon neuere Gesichtspunkte aufgestellt: der Sturz Tessediks wäre aus »volkscharakterologischen« Gründen erfolgt. «Es sei ein aus Asien gebrachtes, seit Generationen gehütetes Erbe des tiefländischen Ungartums, daß es nicht ausdauernd, ein Strohfeuervolk sei . . . ein faules, bedächtiges Juristenvolk, uneinig, streitsüchtig und konservativ«.[86] Und schließlich, als schlagender Beweis, daß Tessediks Bestrebungen nicht verwirklicht werden konnten, liege in dem »einzigen Hindernis, daß in der menschlichen Natur ein *diabolisches Element* schlummerte, die ewig verneinende Gegensätzlichkeit mit jedem lebensfähigen Gedanken, der sowohl von dem einzelnen als auch von der Gemeinschaft Opfer fordere . . .«[87]

Auf Grund der aus dem Jahre 1953 zur Verfügung stehenden Tessedik-Literatur (die von Tessedik handelnden Studien, seine Werke und das Archiv-

material)[88] können wir nur noch jene Widersprüche aufdecken, die innerhalb der einzelnen Autoren zum Vorschein kommen und den psychologischen und volkscharakterologischen Darstellungen widersprechen. Bei der Aufdeckung der Widersprüche wurde klar, daß Tessedik überhaupt *nicht eitel* war: 1786 wollte man ihn zum Senior wählen, er nahm diese hohe Stellung aber nicht an; Graf Festetich berief ihn zum Direktor des Georgikon, Tessedik nahm jedoch auch dieses beehrende und sehr vorteilhafte Angebot nicht an; der einem Brande zum Opfer gefallenen Stadt Debrecen bietet er *anonym*, durch Übersendung seiner mit großer Mühe verfaßten Arbeit, mit der er den Notleidenden am besten und zweckmäßigsten helfen kann, Hilfe . . . Der Besitzer königlicher Auszeichnungen, im Auslande anerkannte Pädagoge und Nationalökonom, befaßt sich mit der gleichen Fürsorge mit dem Kummer und Unglück jedes einzelnen Menschen in Szarvas, wie er dies von der ersten Minute seiner Ankunft dort tat . . . Tessedik war überhaupt *nicht selbstgefällig*, seine Versuche, Vorstellungen und Pläne läßt er immer Kritiken unterziehen, bespricht sie mit seinen in- und ausländischen Zeitgenossen; trotzdem er Familienvater ist, reist er nach Kupferzell, Schnepfenthal usw., um zu *studieren* . . . Tessedik war überhaupt *nicht sanguinisch, unverträglich, sondern sehr loyal und voller Verständnis* für jedermann. (Sein Amtsbruder war unverträglich, eitel, eingebildet und stand deshalb an der Spitze des gegen Tessedik aufgereizten, aufgehetzten Volkes und führte den Verleumdungsfeldzug gegen ihn.) Es war nicht schwer, all dies herauszuschälen, schon deshalb nicht, weil es auch Tessedik selbst schriftlich festgehalten hat: »Die Dunkelmänner und Schlendriane haben mich zu hassen begonnen, meine Gläubigen gegen mich aufgewiegelt.« Offen sagt er, daß die Führer der Gemeinde, die »Schwarzröcke«, die Pfarrer, *gegen ihn hetzten*. Welche Kräfte gegen ihn hetzten, wird auch dadurch bewiesen, daß er »aus manchen Gründen« (welche seine Tragödie hervorrufen) »absichtlich« schweigt, »weil es besser ist darüber zu schweigen als zu sprechen oder zu schreiben«.[89]

Auf Grund neuerer Dokumente sind wir nun in der Lage, das falsche Porträt Tessediks dem zeitgenössischen beglaubigten Porträt gegenüberzustellen. Es stellt sich heraus, daß Tessedik weder ein Savonarola noch ein Rokoko-Abbé war, sondern der Fronarbeiter der Aufklärung, der von den Ideen der Aufklärung inspirierte Volkserzieher, dem Eitelkeit, Eigennutz, Selbstgefälligkeit und Ungeduld fernstanden, ebenso wie der seine Gegner charakterisierende beschränkte religiöse Fanatismus usw. Gerade dagegen kämpfte er ja doch! Sein Zeitgenosse Glatz schildert ihn wie folgt: ». . . ein 55jähriger, hagerer, *gesprächiger, unterhaltender* und sehr geschäftigter Mann, Vater von *siebzehn* Kindern, wovon sieben leben; bekannt mit den Mängeln des Staates, ausgerüstet mit den gründlichsten und mannigfaltigsten Kenntnissen, und mit einem Herzen, welches wert wäre unter dem Purpur zu schlagen, angenommen, daß dieser das Kennzeichen eines nicht nur mächtigen, sondern auch guten Länder-

beglückenden Representanten einer Gesellschaft freyer Bürger wäre; *vertraut mit der Kunst das Volk zu bilden*, die Jugend zu erziehen, und auf den menschlichen Willen zweckmäßig zu wirken; versehen mit den besten Einsichten in die Oekonomie und den Geist der Industrie; empfänglich für jede Wahrheit, *tolerant gegen Andersdenkenden* und entschlossen, das Gute mit Aufopferung des eigenen Vortheils zu befördern.«[90]

Nach der Gegenüberstellung zu den Zeitgenossen und der Nachwelt wird klar, daß der Sturz Tessediks weder mit dessen seelischer Gestalt noch mit volkscharakterologischen Gründen erklärt werden kann. Selbst wenn es wahr wäre, daß »der Charakter des ungarischen Volkes« ein solcher wäre, wie ihn der zitierte Autor dahinstellt: »Strohfeuervolk, faul, bedächtig, streitsüchtig« usw., daß es diesen Charakter aus Asien mitgebracht hätte — »als turanischen Fluch« —, auch dann wäre dies nicht die Erklärung dafür, weshalb sich die Bauern von Szarvas, zum Großteil *Slowaken*, gegen Tessedik wenden. Selbst auf die persönliche Gehässigkeit zwischen den zwei Priestern, »Odium Theologorum«, kann die Bedeutung der Frage nicht herabgesetzt werden, auch dann nicht, wenn die Biographen im allgemeinen, vielmehr zum Teil auch Tessedik selbst, zu dieser Erklärung neigen. Auch mit dem »Konservatismus« der Bauern kann der entfesselte Haß, der sich zuerst langsam, schließlich aber in den brutalsten Angriffen entfachte, nicht erklärt werden. Die Literatur über Tessedik spricht vom »gesunden Konservatismus« der Bauernschaft. In Wirklichkeit zeigt sich hingegen *keine Spur dieses Konservatismus*. Von dem Zeitpunkt an, als Tessedik — aller Spöttelei zum Trotz — 1779 ein Stück Boden düngte, wiederholt pflügte und auf diesem eine nie erlebte reiche Ernte erzielte, als er mit der Bearbeitung des für unfruchtbar gehaltenen Sodabodens durch öfteres Pflügen, Nivellierung, durch Vermischen mit anderer Erde, Bestreuen mit Sand, Asche, Dünger, mit der Fechsung von Klee und Mais in einen solchen brauchbaren Zustand gebracht hatte, »daß er schon in den ersten zwei Jahren 53 verschiedene Produkte« ernten konnte und den Nutzen »jedes Produktes im Haushalt, im Handel, in den verschiedenen Industriezweigen und Fabriken« zeigte, als er auf dem sodahaltigen Boden 10—12 000 verschiedene Bäume zog, »zum Teil aus Samen, zum Teil aus wildgewachsenen, veredelten Setzlingen«, als er die »Nützlichkeit des künstlichen Futterbodens durch sechs- und siebenmaliges Mähen« bewies . . ., als er aus Luzernesamen schon 1788 acht Meterzentner Luzerne erntete . . ., einige Einwohner von Szarvas neun Meterzentner einbringen konnten, ja vielmehr der Luzernesamen in drei aufeinanderfolgenden, trockenen, gerade deshalb für dieses Produkt günstigen Jahren, während eines Sommers zweimal Ertrag brachte — wodurch die für das ungarische Klima günstige Beschaffenheit dieses Agrarproduktes glänzend bewiesen wurde —, desgleichen nach vielen Versuchen auch erwiesen wurde, daß die Stallpflege, die Züchtung von Obst- und anderen Bäumen, die Bienen- und Seidenraupenzucht, Heckenzäune und deren zweckmäßige Verwendung auch

in Ungarn möglich sei . . .«,[91] dann haben *mit einem Schlag* Bockigkeit und Konservatismus der Bauern ein Ende, und in Tessediks Schule lauschen jung und alt der Szarvaser Bauernschaft wissensbegierig den Lehren des Meisters . . .

Nämlich: alle jene Faktoren, welche die konservative, reaktionäre Tessedik-Literatur erwähnt, sind im damaligen Fiasko der Aufklärerbestrebungen nur höchstens zweiten—dritten Grades. Es gibt Eitelkeit, massenpsychologische Wirkung, menschlichen Konservatismus, Starrsinn, Dummheit, es gibt auch »bedauerliche Irrtümer« und Zufälle im Leben, im Verkehr zwischen den Menschen usw., wann, in welcher Richtung und mit welcher Intensität aber diese Faktoren zu wirken beginnen, dies bestimmen schon die Klassen- und Kraftverhältnisse der Gesellschaft. Nicht immer kommt es aus persönlicher Eitelkeit, aus Fachneid zu einem das ganze Land berührenden oder auch nur das Leben einer Gemeinde aufwühlenden Krieg, wie im Falle Tessediks. Die Wirkung der Massenpsychologie kommt auch in solchen Maßen und in solcher Richtung nur dann zur Geltung, wenn Machtfaktoren der Gesellschaft diese Wirkung organisieren. Der Kampf artet dahin aus, daß die Gläubigen Tessedik zum Fenster der Pfarre hinauswerfen wollen. Dieselben Bauern wenden sich gegen ihn, die Jahre hindurch mit Andacht seinen Lehren von der Kanzel und vom Katheder gelauscht hatten. Weshalb hätten sie nicht mit Andacht seinen Worten folgen sollen, redete er doch in der die Bauern allein überzeugenden Sprache: in der *Tonart der bäuerlichen Arbeit*. Demzufolge kommt auch jene Theorie in Wegfall, die 1954 noch auftaucht und für Tessediks Sturz eine »mögliche« Erklärung bietet: »Niemand ist Prophet im eigenen Lande«.[92] Tessedik konnte doch viele Jahre »Prophet« sein, so lange es nämlich die Führer der Gemeinde, der Kirche und die Verteidiger der feudalen Interessen zuließen, so lange nicht offenkundig wurde, daß seine Anschauungen jenen gegenüberstehen, welche die »vorgesetzten geistlichen Behörden, die Superintendenten, die evangelischen Bischöfe . . . auf dem Gebiete der Pädagogik, der Ökonomie, der Politik, der Theologie, der Industrie, der Kirche und der Schule« verkünden. So lange nicht offenkundig wurde, daß Tessediks Ziel in der Liquidierung des Feudalismus bestehe — und die Kirche will dies nicht; Tessedik möchte die Bauern in seiner Schule das naturwissenschaftliche Denken lehren — die Kirche und die Beschützer der feudalen Interessen wollen auch dies nicht; nach Tessedik sollten die Kirche, die Priester und Lehrer den Interessen des Volkes dienen, die Geistlichkeit dagegen »kümmerte sich einzig um den heiligen Denar«.[93] Tessedik verkündete Duldsamkeit hinsichtlich Nationalität und Religion, die Kirche aber lebte aus der konfessionellen, die Dynastie geradezu aus der nationalen Gehässigkeit. Kurz gefaßt: Tessedik wollte den Fortschritt — die Kirche und die weltlichen Leiter der Gemeinde wollten gerade diesen nicht.

Der erste offene Angriff gegen Tessedik erfolgte des *Lesebuches* wegen. Er hatte für die Volksschulen ein Lesebuch zusammengestellt, da er wahrge-

nommen hatte, daß die Kinder aus dem vorhandenen Lesebuch das Lesen nicht erlernen können. Von der Gewohnheit abweichend, ließ er in dem Buch das *Kredo* und das *Vaterunser* aus, weil er davon überzeugt war, daß die Schüler aus Gebeten nicht verständig lesen lernen können. Er hatte nämlich die Erfahrung gemacht, daß die Menschen die Gebete sehr oft sinnlos herunterleiern, gar nicht darauf achten, was sie herplappern, demzufolge Gebete für den Unterricht des verständigen Lesens nicht geeignet seien. Beim Lesen von Gebeten gewöhne sich das Kind daran, nicht auf Dinge, sondern auf Wörter zu achten und wiederhole die Wörter ohne Sinn — setzt Tessedik sehr richtig auseinander. In dieser Auffassung geht Tessedik auf der Bahn die von Herder diesbezüglich gebrochen wurde. Tessedik wollte — wie Herder — durch die Auswahl der Stoffe, die aus der Umwelt der Kinder genommen wurden, die Kinder zu denkenden Menschen erziehen, und das trug dazu bei „den Wort- und Begriffschatz der Kinder zu erweitern und ihnen einen Grundbestand an nützlichen Kenntnissen zu vermitteln«. (s. G. Mundorf: Ein ABC—Buch..., das recht gut und trefflich gedacht ist! In: *Beiträge zur Geschichte der Erziehung. Volk u. Wissen*, Berlin 1955, S. 30). Das Lesebuch hatte überall dort Erfolg, wo die Kinder in slowakischer Sprache unterrichtet wurden. In Szarvas ergab es sich jedoch, daß nach einer gewissen Zeit, einige superkluge Eltern ihren 10—12jährigen Kindern das Lesebuch nicht in die Hand geben wollten, sie »verwahrten sich dagegen, als gegen ein Buch von gefährlicher Richtung«.[94]

Ist es vorstellbar, daß es den Eltern von selbst in den Sinn gekommen wäre, gegen das von ihrem Priester verfaßte Buch zu protestieren? Dies ist um so weniger vorstellbar, weil das Lesebuch von anderen protestantischen Gemeinden zu Hunderten bestellt und benützt wurde, und es niemandem einfiel, sich gegen dessen Gebrauch zu verwahren.

Es liegt auf der Hand, daß sowohl die Eltern als auch die Kinder gegen Tessedik gehetzt wurden. Er selbst sagt: diejenigen hetzen, welche die »Dunkelheit dem Lichte vorziehen. Diese Leute werden Obskuranten, gelehrte Nachteulen genannt, da sie große leere Köpfe haben und im Dunkel der Nacht leuchten«.[95] Wir aber sagen: diejenigen hetzen gegen ihn, welche die Interessen der herrschenden Klasse schützen, den Feudalismus, die österreichische Industrie, die Interessen der ungarischen Grundbesitzer, und damit auch ihre eigenen Interessen. Diese gefährdet Tessediks Arbeit. Wie sehr dem so ist, geht auch daraus hervor, daß er, als 1783 in die Musterwirtschaft Tessediks sechs Stiere der Gemeinde einbrachen und er deshalb bei der Gemeindevorstehung Beschwerde erhob, die zynische Antwort erhielt: »Den Stieren kann man nicht befehlen. Hätten Sie nicht Obstbäume gepflanzt, hätten die Stiere sie jetzt nicht vernichtet...«

Ist es vorstellbar, daß in den Bauern spontan solcher Fanatismus, solcher Haß erwacht, der in so brutalem Angriff zum Ausdruck kommt? Der Bauer

hängt zu fanatisch an seinem Boden, an seiner Fechsung, als daß die innere Stimme seines Verstandes an die Vernichtung des Feldes denken würde. Die feudale Reaktion aber verbündet sich zur Vernichtung des Gegners auch mit Stieren . . . Die gleichen Aufwiegler stehen hinter den Stieren, die das Volk wegen des Lesebuches zum Protest aufgereizt hatten, die gleichen, die Tessedik schon 1780 daran gehindert hatten, im Interesse der Bildung der Erwachsenen, einen Leseverein zu organisieren, zur Volkstümlichkeit der Gartenwirtschaft eine Gesellschaft für Gärtnerinnen. Die Hetzer sind immer die gleichen: die Beschützer der Interessen der herrschenden Klasse. Sie sind es, die das Volk gegen Tessedik hetzen, sie, die nur zu gut wissen, daß der in seiner Einfältigkeit gehaltene Bauer diese Interessen besser zu schützen weiß, als wenn sie selbst gegen Tessedik und den Fortschritt auftreten würden. Eben deshalb muß der Bauer in dieser Einfältigkeit gehalten werden ! Eben deshalb ist auch die Absicht des Volkserziehers Samuel Tessedik gefährlich. Deshalb müssen unter den Bauern allerlei »böse, dunkle, aber vollständig grundlose Anklagen gegen die Schule, deren Direktor und die Unterrichtsmethode verbreitet werden«. Sie bringen das Volk in Wut — klagt Tessedik — *»gegen* die so schön blühende Kinderindustrie«. Die Frage versteht sich von selbst: Wen schmerzt das Aufblühen der Industrie in Ungarn? Offensichtlich in erster Linie jene, die in Ungarn auch die Interessen der österreichischen Industrie schützen. Jene schmerzt die Tätigkeit Tessediks, die ihm böse sind, weil er den Militärlieferungsschwindel beim Kaiser enthüllt hat. Jene hetzen gegen Tessedik, die sich durch die Verwahrung Tessediks gegen die »fetten Bauern«, gegen die »Bauernkönige« und ihren Wucher beleidigt fühlen. Jene wiegeln das Volk gegen ihn auf, denen es nicht gefällt, daß Tessedik mit der Schaffung von Arbeitsgelegenheit die Arbeitslosigkeit in Szarvas liquidiert und damit den Preis der Arbeitskraft verteuert. Diese Hetzer, drei großmäulige Kerle der Gemeinde, die sich auf einige Machthaber stützen — schreibt Tessedik 1793 — schleudern die höhnenden Losungsworte ins Volk: gegen die »Fabrik« — und die einfältigen Bauern fordern an Stelle der Schule von Tessedik ein Gymnasium, den Unterricht der griechischen Mythologie an Stelle der Gesundheitslehre; diese sind es, die Tessedik »Maulwurf« spotten, weil er Bodenverbesserungsversuche anstellt; diese verbreiten auch über ihn, daß er »unwissend« sei, nicht genug gelernt hätte, deshalb brenne bei ihm nachts die Lampe, deshalb müsse er zur Nachtzeit lernen . . . Die Eingabe aber ergeht bereits vom Volk an den König, es bittet Seine Majestät, einen gelehrten Bischof zu entsenden, da der jetzige noch immer lerne. Den Bauern würde die schöne einstöckige Schule gefallen, die Aufwiegler aber flüstern ihnen ein, Götzenanbetung nicht zu dulden. Tessedik sei »Götzenanbeter«, weil er an der Front der Schule die Industrie und den Handel darstellende Statuen anbringen lassen habe. Sie nennen ihn Zauberer, »es sei besser, ihm auszuweichen, da man nicht wissen könne, was er über die frommen Menschen brächte, denn — so sagt man — in seinem

Zimmer hätte er eine Überschwemmung gemacht, im Winter hätte er den Raum mit an der Wand sich hinaufrankenden Gurken vollgezaubert und, wenn jemand sie pflücken wollte, hätte er seine eigene Nase in der Hand gehabt«. Er steht im Verruf eines »Hexenmeisters«, denn, »er fand irgendwo einen Schatz, daraus schöpft er die Mittel zum Bauen«.[96] Ein Jahrhundert früher hätte ihn das Volk noch als Zauberer verbrannt, die Zeit der Hexenverbrennungen ist aber vorbei: so kann nur mit in die »chronika scandalosa«[97] passenden Gerüchten, Verleumdungen, Spötteleien, die Arbeit seines Lebens zerstört werden, und damit früher oder später auch Tessedik selbst. Dies ist das Ziel der Hetzer. Sie haben ihr Ziel auch erreicht.

Mit der Änderung der gegensätzlich-gleichen Interessen der österreichischen und ungarischen herrschenden Klassen mußten die Kraftanstrengungen Tessediks — da die ungarischen herrschenden Klassen, ihren Interessen gemäß, die Aufklärung und Befreiung der ungarischen Leibeigenen befürchteten — unterliegen.

Tessedik hat seine Schule um vierzehn Jahre überlebt. In diesen vierzehn Jahren schreibt er — bis zu seinem Tode — seine *Autobiographie*. Müde, gebrochen, sich über die Trümmer seines Lebens und seiner Arbeit erhebend, gibt er über »seine Leiden« Rechenschaft. Er erlebte, sah und mußte ertragen — schreibt er — daß seine nunmehr verwirklichten richtigen Verfügungen beiseitegeworfen wurden und die alten Mißverhältnisse wieder um sich griffen.

Das Land war in finanzieller und kultureller Hinsicht nicht vorwärtsgeschritten . . . Die zeitgenössische Literatur konstatiert ebenfalls die Niederlage der Kraftanstrengungen — sei es, ob wir Goethe oder Glatz lesen. Goethe bedauert ein Jahr nach Tessediks Tod, daß in Ungarn, in diesem großen und gesegneten Lande die geistige und die landwirtschaftliche Kultur rückständig sind. Glatz schreibt, als zitierte er die Worte des aulischen Tessediks: »Allein die meisten Pläne Josephs scheiterten, weil er mit einem ungebildeten Volke und mit ränkevollen Aristokraten und Priestern zu thun hätte.« Und wenn wir von Tessediks Niederlage sprechen, stellen wir auch die Niederlage der um 100—150 Jahre vor ihm erfolgten älteren Kraftanstrengungen fest: auch die des ungarländischen Wirkens von Comenius, die Selbstaufopferung, die Erfolglosigkeit von Apáczai. Und wenn wir Goethes Worte zitieren, können wir den Zusammenbruch von Unternehmen weiterer 100—150 Jahre *voraussehen*, und zwar von der Schwelle der reformistischen Landtage . . . Nur die Tessedik-Literatur während des ersten Weltkrieges und jene zwischen den beiden Weltkriegen verschönen die Wirklichkeit. Auch die konservative Tessedik-Literatur in den Zehner, Zwanziger und Dreißigerjahren verkündet laut — immer zitternd vor der Revolutionsbewegung des Volkes — daß die Arbeit Tessediks »nicht vergeblich gewesen sei«. Hinter die Phrase können jene Gesichter verborgen werden, welche die ungarische Geschichte vom Wege der europäischen Entwicklung zum Entgleisen brachten. Der zweifelhafte Opti-

mismus ertönt aus dem Munde derjenigen, die die Zeit und die Bewegung als »unnational« bezeichneten, *immer* von der »Verkümmerung« des nationalen Geistes sprachen — auch bezüglich der Philanthropistenbewegung — als Einzelne, Bahnbrecher, Gruppen, Bewegungen, Ungarn in den Blutkreislauf Europas einzuschalten gedachten. Tessedik, der »im stillen arbeitende Kulturheld«, wurde den umstürzlerischen Revolutionären gegenübergestellt. Demnach sind die Kraftanstregungen des im stillen wirkenden Kulturhelden »nicht vergeblich«, die Revolution aber bringt Blut und Vernichtung und *kommt immer zu Fall* . . . Wir wissen, daß dem nicht so ist. Der still arbeitende Kulturheld und der Revolutionär stehen einander nicht notwendigerweise gegenüber. Tessedik ist zu Fall gekommen. Es ist uns bekannt, daß es in der Geschichte auch gestürzte Revolutionäre gibt. Wenn sich aber die Vorstellungen der still arbeitenden Kulturhelden und Absichten und Praxis der Revolution treffen, verflechten sie sich miteinander, und dann besteht für die Verwirklichung der Ideen kein Hindernis.

Anmerkungen

[1] Siehe noch Vincze, L., *Das Leben und die pädagogische Arbeit Samuel Tessediks.* Budapest, Ped. Szeml. No. Sept.—Dez. des Jhs. 1953. S. 456—515. Auch slowakisch erschienen: Jednotna Skola, Jhg. 12. No. 6.

[2] *Neue Jahrbücher* XIV. 1911, 2. Teil, S. 177—211.

[3] Das Werk Stölzles zeigt im Titel auch die Stellungnahme (Stuttgart, 1920).

[4] Aschner, *Basedow und seine Freunde in Briefen.* Zeitschr. f. d. Erziehung VIII/IX. (1918—19) S. 131—141.

[5] *Freymüthige Bemerkungen eines Ungarns über sein Vaterland.* Teutschland, 1799. Eine anonim erschienene Arbeit von Jacob Glatz.

[6] Ebd., VII.

[7] Ebd., S. 41.

[8] Ebd., S. 41.

[9] Ebd., S. 89—90.

[10] Glatz, a. a. O. S. 91.

[11] Glatz, a. a. O. S. 88.

[12] Turóczi-Trostler, J., *Goethe, a világirodalom és Magyarország.*

[13] Glatz, a. a. O. S. 6.

[14] *Deutsche Zeitung,* 1791, Stück 36 und 44; *Neues Hannoverisches Magazin,* 1792, St. 17; *Der Neue Deutsche Merkur,* 1797, St. 12; *Novi Ecclesiastico-Scolastici Annales Evangelicorum* etc. Tom. I. Trimestre I. II. III. IV., worin Tessediks Schüler, Horschhorner, das Tessedik-Institut beschreibt; *Allgemeine Literarische Zeitung,* 1798, No. 95. (Dies sind jene Zeitschriften — die Organe der Populäraufklärung — die neben den bisher in Evidenz geführten Tessedik-Dokumenten — nunmehr ermöglichen, Leben und Wirksamkeit Tessediks richtiger zu beleuchten.)

[15] Tessedik verfaßte seine Autobiographie in deutscher Sprache, das deutsche Manuskript, das Original, ist in Verlust geraten. In ungarischer Übersetzung ist sie erstmals, aus der Feder Mihály Zsilinszkys, 1873 erschienen. 1844 war das deutsche Original-Manuskript noch vorhanden, und wird unter folgendem Titel erwähnt: *Das Leben und Meinungen eines evangelischen Landpfarrers zu Szarvas in dem Békéscher Komitat in Ungarn.* Die Zitate haben wir Zsilinszkys Übersetzung entnommen und ins Deutsche übertragen. Im weiteren nennen wir das Werk *Autobiographie* (S. 13—15).

[16] Im Komitate Pest, in der Gemeinde Alberti geboren, war Tessedik zwei Jahre alt, als die Familie nach Békéscsaba übersiedelte.

[17] Glatz, J., a. a. O. S. 69.

[18] Glatz, J., a. a. O. S. 62. (Dies ist das tatsächliche Bild des Debrecener Kollegiums dem idealisierten gegenüber, das Jókai in seinem Roman *És mégis mozog a föld* (Und sie bewegt sich doch) schildert. Das Meritum des Bildes von Glatz wird durch das Werk von Zsigmond Móricz *Légy jó mindhalálig* (Sei gut bis in den Tod) ähnlich beschrieben. In diesem Werk sieht Móricz das Debrecener Kollegium nicht anders als Glatz, obwohl wir zu jener Zeit schon im 20. Jahrhundert sind.)

[19] Das Sréter-Besitztum, Velki Suran.

[20] Tessedik, *Deutsche Zeitung*, 1791, St. 44 (Er spricht von sich in dritter Person) und *Autobiographie* S. 17.

[21] Nádor J., *Tessedik élete és munkája* (Tessediks Leben und Werk) S. 26.

[22] Tessedik, *Autobiographie*, S. 8—9.

[23] Tessedik, *Szarvaser Denkwürdigkeiten* (Szarvasi nevezetességek) S. 109. (In ungarischer Sprache ist dieses Werk erstmals 1938 erschienen. Sein Originaltitel lautet: »Memorabilia Szarvasiensis, oder ökonomische Chronik des Marktflecks Szarvas, nebst stillen Winken für die Güter Besitzer, für die Landleute, Bürger, Okonomen, Kaufleute, Naturforscher, Reisende, Geographen, Wetterbeobachter, Volkslehrer, Kirchen- und Schulvorsteher, Ärzte und Statistiker durch Darstellung interessanter Tatsachen in chronologischer Ordnung pragmatisch bearbeitet, zur Beherzigung für Ungarns ächte Patrioten, vom Jahre 1722—1798«. Der in ungarischer Sprache erschienene Band besteht aus zwei Teilen. Im ersten Teil finden wir die Übersetzung von Jenő Nádor aus dem Deutschen ins Ungarische: »Szarvasi nevezetességek, azaz Szarvas mezőváros gazdasági krónikája« (Szarvaser Denkwürdigkeiten oder die Ökonomiechronik des Marktfleckens Szarvas); der zweite Teil stellt gleichsam einen Anhang dar, den Lehrplan Tessediks — aus dem Lateinischen —, und enthält die Briefe Tessediks an József Hajnóczy, die von Gábor Kemény aus dem Deutschen übertragen wurden. Die beiden Übersetzer haben nicht nur Übertragungs-, sondern auch Redaktionsarbeit geleistet, war doch der Stoff in dieser Form niemals beisammen, sondern wurde von den Redakteuren in mühevollem Nachforschen aus lange vergessenen und unauffindbar gewesenen Manuskripten zusammengetragen. Das Werk wird, dem lateinischen Titel nach, abgekürzt mit »M. Sz.« bezeichnet. (Die Schilderung der Ausgabe siehe in der Rezension von Turóczi-Trostler im Pester Lloyd vom 9. X. 1938.

[24] Tessedik, *Autobiographie*, S. 118.

[25] Eine »effektive« Maßnahme ist z. B., den Bauer an dem Ertrag der Produktion beteiligen zu lassen.

[26] Tessedik, *Der Landmann in Ungarn, was er ist und was er sein könnte, nebst einem Plan von einem regulierten Dorfe*, Pest, 1784. (Ins Ungarische übertragen von János Kónyi, Pécs, 1786.) Mit diesem Buch wurde der Name Tessedik in Deutschland frühzeitig bekannt. Die zweite deutschsprachige Auflage des Werkes erschien 1787 ohne Namensangabe des Autors. Auf dem Titelblatt steht: »Oekonomische-physikalische-statistische Bemerkungen über den gegenwärtigen Zustand des Landmannes in Ungarn... von einem Menschenfreunde«. S. 138.

[27] Tessedik, M. Sz. S. 27.

[28] Tessedik, M. Sz. S. 33.

[29] Tessedik, M. Sz. S. 79.

[30] Salzmann O. G., *Der Bote aus Thüringen*. Schnepfenthal. 1794. S. 79.

[31] Salzmann O. G., *Constans kuriose Lebensgeschichte u. sonderbare Fatalitäten*. Bd. III, 1793, S. 150.

[32] Rochow, *Briefe an Zedlitz*.

[33] Engels, *Antidühring*. Moskau—Leningrad 1935. Marx—Engels Gesamtausgabe. S. 189.

[34] Engels, *Der deutsche Bauernkrieg*. Dietz V. Berlin, 1951. S. 43—44.

[35] Tessedik, M. Sz. S. 24.

[36] Tessedik, *Der Landmann*... S. 74, 76, 80.

[37] Tessedik, M. Sz. S. 24.

[38] Turóczi-Trostler J., *Schiller Magyarországon* (Schiller in Ungarn) S. 40.

[39] »Wenn eine gute Erziehung die Basis... (der) Glückseligkeit ist, so hat Pannonien erfreuliche Aussichten in die Zukunft. *(Der Neue Deutsche Merkur*, 1797, S. 211—224. — Diese Seitenzahlnumerierung ist unrichtig. Die richtige ist 311—324.

[40] *Neues Hannoverisches Magazin*. 2. Jhg., 1792, S. 1058.

[41] Tessedik: *Nur zwölf Paragraphen*. Diese Arbeit ist erstmals im Anhang der M. Sz. erschienen. (Die an die Kulturkommission gerichtete Eingabe hat der Autor wie folgt unterschrieben: Theschedick Sámuel, Szarvaser Volkslehrer.)

[42] Der junge Gergely Berzeviczy schreibt in einem Brief an seine Mutter: »Ich will mich bloß zum aufgeklärten, thätigen Mann bilden, der seinem Vaterlande und seinen Mitmenschen nützlich werden kann.« *(Aus den Lehr- und Wanderjahren eines ung. Edelmannes im vorigen Jahrhunderte.* 1784—1787, Leipzig, 1897, S. 26.) Es ist selbstverständlich, daß »die universalen Absichten« im Falle eines »Edelmannes« und eines »Volkslehrers« in Wirklichkeit einen riesigen Unterschied bedeuten.

[43] Glatz, a. a. O. S. 96.

[44] *Neues Hannoverisches Magazin.* St. 17, 1792.

[45] Finászi E., *Az újkori nevelés története* (Geschichte der neuzeitlichen Erziehung). Budapest, 1927. S. 236. (Jener Pestalozzi war kein Gelehrter, von dem der gleiche Autor in demselben Werk festzustellen gezwungen ist, daß »alles, was nach Pestalozzi vom methodischen Gang des Unterrichtes geschrieben wurde«, sich auf die didaktische Entdeckung Pestalozzis stützt.) S. 267. Ferner: »...habe er Grundprinzipien ausgearbeitet, die für alle Zeiten Gültigkeit haben«. (S. 268.) So sieht die Objektivität der positivistischen bürgerlichen pädagogischen Geschichtsschreibung aus.

[46] Lakos S., *Tessedik Sámuel és a német szellemi élet* (Sámuel Tessedik und das deutsche geistige Leben). 1940.

[47] Tessedik, M. Sz. S. 30.

[48] Die Tessedik-Literatur erwähnt im allgemeinen 14 Schulen, aber einzelne Berichte, z. B. der Neue Deutsche Merkur, sprechen von 16 Schulen.

[49] *Der Neue Deutsche Merkur*, 1797, S. 211—224.

[50] M. sz. Anhang.

[51] M. Sz. Anhang.

[52] M. Sz. Anhang.

[53] An das ungarische, besonders protestantische Publikum detaillierte Erklärung der Ursachen des Entstehens und des Einschlafens des ersten Praktisch-Oekonomischen Industrial-Instituts zu Szarvas. Von seinem Stifter Samuel Teschedik. 1798. S. 49.

[54] Tessedik, M. Sz. S. 99.

[55] Das z. W. ist im Manuskript erhalten geblieben. Siehe die gesammelten ausgewählten pädagogischen Werke von Sámuel Tessedik. Zusammengestellt, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehen, von László Vincze. Budapest, 1956., S. 88—89 und 92.

[56] Tessedik, *Der Landmann*, S. 17.

[57] Tessediks Bericht, Die Beschreibung des Szarvaser Institutes. (Der Autor schreibt von sich in dritter Person, als vom Gründer des Institutes.)

[58] Tessedik, M. Sz. Anhang.

[59] Zitierte Briefe von Gergely Berzeviczy, 6. Mai 1786.

[60] In der Schule Tessediks kommen die Schüler — der Produktion gemäß — zu Geldverdienst, deshalb schicken die Eltern die Kinder gern zur Schule.

[61] *Der Neue Deutsche Merkur*, 1794. St. 12. Tessediks Schule kann in Hinsicht auf Frequenz nur mit den Industrieschulen in Deutschland verglichen werden. (s. R. Alt: Die Indrustieschulen. Volk u. Wissen. Berlin — Leipzig 1948.) Diese entwuchsen aber nicht dem Boden des Philanthropismus sondern der „Indrustriosität". Tessedik erkennt bei dem Lichte der Idee des Philanthropismus den Weg der Industrie, der Verbürgerlichung und des Volkswohles.

[62] Glatz, a. a. O. S. 96 und 98.

[63] *Deutsche Zeitung*, 1791, St. 44.

[64] *Neues Hannoverisches Magazin*, 1792, St. 17.

[65] *Neues Hannoverisches Magazin*, 1792, St. 17.

[66] 6. Mai 1786. Unterschrift: Gr. s. Hatzfeld.

[67] Tessedik ließ die berühmte Sárospataker Begrüßungsrede von Comenius auf eigene Kosten neu in Druck legen: De cultura ingeniorum... und verbreitete sie unentgeltlich, um die ungarischen Edelleute zur Unterstützung des Schulwesens anzuspornen.

[68] Tessedik Sámuel *Válogatott pedagógiai művei* (Die ausgewählten pädagogischen Werke von Samuel Tessedik. (Budapest, 1956).

[69] Eine schier unglaubliche Zahl, wenn man bedenkt, daß die Einwohnerzahl von Szarvas im Jahre 1787 nur 7789 betrug. Die Angabe kann dennoch als unbedingt authentisch angesehen werden, da sowohl in der zeitgenössischen Presse als auch im zitierten Werk von Glatz (S. 109.), 900—1000 Hörer angeführt sind.

[70] *Neues Hannoverisches Magazin*, 1792, St. 17.

[71] Anni 1793. Vol. I. Prim. I. S. 135—146.

[72] Tessedik, An das ungarische, besonders protestantische Publikum... S. 23.

[73] ebd., S. 20.

[74] ebd., S. 20.
[75] Tessedik, *Autobiographie*. S. 32.
[76] Marx: *Das Kapital*. Bd. I., Dietz Verlag, Berlin 1947, S. 509.
[77] Tessedik, *S. Tessediks Anekdoten*. Mitgeteilt von Gyula Ruisz. Ungarische Wirtschaftshistorische Rundschau (Magyar Gazdaságtörténeti Szemle), 1896.
[78] *Der Neue Deutsche Merkur*, 1797, St. 12.
[79] Der königliche Erlaß erwähnt *einen* Jungen, Tessedik in seiner Autobiographie 2—2 Jünglinge. Gy. Festetich hingegen schickte 5 junge Leute von Keszthely in Tessediks Schule.
[80] Es ist nicht Tessediks Fehler gewesen, daß er insgesamt nur 64 Schüler zu Volkslehrern und Ökonomiebeamten ausbilden konnte; es standen ihm für diese Aufgabe bloß 7 Jahre (1799—1806) zur Verfügung. Auch war es nicht seine Schuld, daß die 64 Mann sich lieber dem besser bezahlten und zudem in höherem Ansehen stehenden Beruf des Ökonomiebeamten zuwandten, welchen Beruf sie dem Lehrerleben vorgezogen haben.
[81] »Die Erhebung der Gruppe Martinovics, bezw. deren blutige Unterdrückung machte für lange Zeit jedem freieren Ton, jedem freizügigeren Gehaben ein Ende...« Szelényi Ö., *Egy régi magyar pedagógus* (Ein alter ungarischer Pädagoge). (Beiträge zur ungarländischen Geschichte des Phylanthropismus.) Magy. Paed. (Ung. Päd.) 1915, S. 305—330.
[82] Szelényi, Ö., *Az első magyar munkáspedagógus, Tessedik Sámuel élete és munkássága* (Leben und Wirken des ersten ungarischen Arbeitspädagogen, Samuel Tessedik). (1916.) Die Arbeit beteuert, daß der Fortschritt nur langsam, schrittweise möglich sei. »Das Reifen der Frucht gebraucht seine Weile«, wie dies auch am Beispiel Tessediks zu ersehen ist, aber die Frucht kommt auch ohne Revolution zur Reife.
[83] Szeniczey V., *Tessedik Sámuel közgazdasági törekvései és a szarvasi gyakorlati mezőgazdasági iskola* (Samuel Tessediks volkswirtschaftliche Bestrebungen und die praktische landwirtschaftliche Schule in Szarvas). (1918.) und Gaál J., *A falu gondozása. Tessedik Sámuel élete, alkotásai és művei* (Die Pflege des Dorfes. Leben, Schöpfungen und Werke Samuel Tessediks). (1918.)
[84] Szeniczey, a. a. O. S. 15.
[85] Gaál, a. a. O. S. 135.
[86] Lakos, a. a. O. S. 52—59.
[87] Lakos, a. a. O.
[88] Vincze L., z. W.
[89] Tessedik, *Autobiographie*. S. 35—36.
[90] Glatz, a. a. O. S. 96—97. (Im Original nicht unterstrichen.)
[91] Tessedik, *Autobiographie*, S. 26—27.
[92] Wellmann, I., *Tessedik Sámuel*, Budapest, 1954, S. 116.
[93] Tessedik, M. Sz., Kapitel 9.
[94] Tessedik, M. Sz. S. 45—46. Der Titel des Lesebuches lautet: »Knizeska k citani a k prwnim zacatkum wadekáni Stolstych ditek sporádaná, podle potreby dolnozemsté mládeze Ewangelické.« Das oktavförmige, 97 Blätter umfassende kleine Werk hielt die Tessedik-Literatur für verschollen. Im Sommer 1959 war es auch in den tschechoslowakischen und deutschländischen Büchereien nicht zu finden. Es gelang, die Schnepfenthaler Bibliothek Salzmanns ausfindig zu machen, aber, da die Bücher dieser Sammlung nicht katalogisiert waren, verspricht das Suchen nach dem Lesebuch vorläufig keinen Erfolg, obwohl, in Kenntnis der Verbindung Salzmanns und Tessediks anzunehmen ist, daß auch hier ein Exemplar irgendwo versteckt sein muß. Schließlich erhielten wir aber im Jahre 1961, durch Vermittlung des Literaturforschers László Sziklay, von Professor Ján Čaplovič die Nachricht, daß sich in der Bibliothek des Pozsonyer Evangelischen Lyceums das einzige Exemplar des Lesebuches vorgefunden habe. Wir haben den Vorschlag gemacht, das wichtige Werk in einem zweisprachigen, gemeinsamen slowakisch-ungarischen Faksimile herauszugeben.
[95] Tessedik, M. Sz. S. 71.
[96] Ruisz, a. a. O.
[97] Ruisz, a. a. O.

János Arany, der erste ungarische vergleichende Literaturwissenschaftler

Von

Árpád Berczik

(Szeged)

I.

Es ist ein Glück für die sich gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts entfaltende ungarische Literaturwissenschaft, daß ihre ersten hervorragenden Vertreter selbst aktive Dichter und Schriftsteller waren, die mit kongenialer Einfühlung sowohl die Werke der ihnen vorangehenden Dichtergenerationen als auch die ihrer Zeitgenossen nicht nur genießen konnten, sondern auch deren Verdienste und Fehler abzumessen vermochten und deren Wert — nicht selten mit weltliterarischem Ausblick — in der Rangordnung der Dichter anweisen konnten. Wie der Schriftsteller der berufene Interpret seiner eigenen Werke ist, so ist er zugleich auch der empfindlichste Beurteiler jener Kunstgattung, die er mit Erfolg selbst pflegt.

Ein Teil der ungarischen Dichter-Literaturwissenschaftler griff zur Feder des Ästheten oder des Kritikers, da sie durch ihr patriotisches Selbstbewußtsein angetrieben wurden, die literarischen Werte ihres Volkes zu analysieren, wie z. B. Kazinczy, Kölcsey, Vörösmarty. Andere wurden durch kulturpolitische Überlegungen genötigt, sich mit literarästhetischen oder literaturhistorischen Problemen zu beschäftigen, wie Pál Gyulai oder Zsigmond Kemény. Auffallenderweise gibt es auch entgegengesetzte Beispiele, wenn nämlich ein Theoretiker von Beruf, ein Literaturwissenschaftler, ein Kritiker aus patriotischen Beweggründen zu dichten beginnt. Zu diesen gehört Ferenc Toldy, »der Vater der ungarischen Literaturwissenschaft« und ein solcher ist auch der gefürchtete Kritiker in den Vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, József Bajza, — es muß aber gesagt werden, daß sie nicht in die erste Reihe der ungarischen Literaten gehören.

Doch machten alle die erwähnten Dichter und Schriftsteller nur einen kurzen Sprung aus dem Dichterhain auf die Ebene der Theorie oder beschäftigten sich bloß während einer kurzen Periode ihres Lebens mit theoretischen Fragen und auch dann, wie oben erwähnt, nur nebensächlich und von bestimmten Zielen angetrieben. Es ist ein großer Vorteil der ungarischen Literaturwissenschaft, daß neben Petőfi und Vörösmarty das dritte Mitglied des klassischen ungarischen Dichtertrias im 19. Jahrhundert, János Arany, sich anders zur dichterischen Theorie verhielt.

II.

János Aranys[1] (1817—1882) Interesse für die Theorie — besonders für die Literatur und Sprachwissenschaft — war anders geartet als das seiner Dichtergenossen. Es war nicht zufällig und gelegentlich und vor allem nicht zeitlich abgegrenzt. Arany hat in fast allen Perioden seiner dichterischen Laufbahn von fünfunddreißig Jahren eine, wenn auch nicht gleichmäßige, so doch starke Teilnahme an literartheoretischen Fragen bewiesen. Er hat seine theoretischen Ergebnisse oft aus seiner dichterischen Praxis gezogen und umgekehrt: häufig trieb er seine poetische Tätigkeit auf Grund seiner wissenschaftlichen Forschungen.

Seine Aufsätze, welche sich mit zahlreichen Gebieten der Literaturgeschichte, besonders aber mit der Poetik beschäftigen, zeugen für ein weitläufiges und vertieftes Wissen. Und wahrhaftig, wenig ungarische Dichter hatten solche tiefgehenden und vielseitigen Kenntnisse zu erwerben vermocht wie Arany. Seine Schulen hat er nicht beendet und auch die Hochschulstudien wurden bei ihm — wie bei dem großen sowjetischen Schriftsteller Gorki — durch den Kampf ums tägliche Brot ersetzt. Und doch war das wissenschaftliche Rüstzeug und die weltliterarische Bewandertheit dieses großen Autodidakten einfach bewundernswert. Um im folgenden seine mit vergleichender Methode ausgeübte wissenschaftliche Tätigkeit richtig verstehen und würdigen zu können, wird es nicht uninteressant sein, wenn wir einen kurzen Blick in seine schriftstellerische Werkstatt werfen, um abzulauschen, an welchen Werken sein literarisches Wissen reifte.

Schon in der Schule seines Heimatsdorfes Szalonta hat er als Kind von zehn—zwölf Jahren Homer kennengelernt, und hier wurde er auch mit der *Aeneis* von Vergil bekannt. Er hat in der *Aeneis* auch diejenigen Teile gelesen, die in der Schule nicht behandelt worden waren. Gleichzeitig las er eine prosaische Übersetzung von Tassos *Befreitem Jerusalem*, *Das verlorene Paradies* von Milton und Voltaires *Henriade*, beide ebenfalls in ungarischer Übersetzung.

Als junger Student in Debrecen (1833—36) dringt er in die Mysterien der französischen Sprache ein und erlernt auch das Deutsche in dem Maße, daß er Schiller im Original lesen kann. Gleichzeitig übersetzt er einige Gesänge aus der *Aeneis* in Hexametern ins Ungarische. Mit zwanzig Jahren macht er die Bekanntschaft mit Shakespeare — einstweilen noch in deutscher Übersetzung —, aber schon gleichzeitig liest er im Original Fénelons *Télémaque*, Molières Lustspiele und die französischen Schauerdramen.

Mit fünfundzwanzig Jahren erlernt er das Englische und läßt *Hamlets* Monolog und den *König Johann* in »ungarischen Jamben« erklingen. Neben Shakespeare wird Byron für eine Zeit lang seine Lieblingslektüre, er vertieft sich in Ossian, aus der deutschen Literatur studiert er das *Nibelungenlied*,

lernt die *Edda-Lieder*, das *Hildebrandslied* und den Sagenkreis um Dietrich von Bern kennen.

Sein Interesse wird auch für die italienische Literatur geweckt, erlernt also das Italienische, um die hervorragendsten Gestalten der älteren italienischen Literatur, Dante, Ariosto und Tasso im Original lesen (und später als Studium auch übersetzen) zu können.

Aus den übrigen europäischen Literaturen hat er durch Übersetzungen Puschkins *Onegin*, Cervantes' *Don Quixote*, Camoens' *Lusiada*, Tegners *Frithiof Saga* kennengelernt, und mit Interesse beschäftigte er sich mit den deutschen Übersetzungen der alten tschechischen Dichtungen, um nur das Wichtigste seiner Lektüre zu erwähnen.

Sein Interesse beschränkt sich aber nicht nur auf die Literaturen Europas, er versucht auch, in die Kunstwerke der damals nur für wenige erschlossenen Dichtung des Orients einzudringen: »Meine Vorliebe besitzen Firdusis Epen und einige indische Stücke. In Firdusi besonders die Nibelungische Komposition« — schreibt er 1854.[2] Kalidasas *Shakuntala* ist ihm nicht nur bekannt, sondern er bespricht gar das Werk, und es beschäftigte ihn auch die chinesische Dichtung: er übersetzte chinesische Lieder aus dem Englischen.

So steht vor uns János Arany, der »poeta doctus«, der hervorragende Shakespeare-Übersetzer, der kongeniale Interpret von Aristophanes, dessen weltliterarisches Interesse wir oben nur andeutungsweise und bloß in großen Zügen besprochen haben. Für ihn bedeutete das Studium eines Schriftstellers, eines Werkes gewöhnlich nicht nur eine passive Aufnahme, sondern auch eine aktive Einfühlung: er versucht das genossene und geschätzte Werk sogleich in seine Mutterpsrache zu übersetzen, indem er sich auf diese Weise mit dem Verfasser und seinem Werk vereinigt. Diese meistens fragmentarisch auf uns gekommenen Übersetzungsbruchstücke sind Meilensteine in der Entwicklung von Aranys weltliterarischem Interesse. Wenn wir noch Aranys — der in verschiedenen, den großen materiellen und geistigen Landstraßen entlegenen Kleinstädten der Großen Ungarischen Tiefebene bald als Dorfnotar, bald als Gymnasiallehrer für sich selbst und den Lebensunterhalt seiner Familie kämpfte — staunenswerte Sprachkenntnisse erwähnen (außer seiner Muttersprache sprach er sechs Fremdsprachen und studierte die Perlen der lateinischen, griechischen, deutschen, französischen, englischen und italienischen Literatur im Original), so steht der Mann vor uns, in dem fast vollständig alle die Erfordernisse vorhanden sind, welche die moderne Literaturwissenschaft ihren Forschern gegenüber stellt.[3] Arany beherrschte die Fremdsprachen nicht in dem Maße, daß er sie einwandfrei sprechen und sich in ihnen geläufig ausdrücken konnte, wohl aber in so hohem Grad, daß er die fremden literarischen Texte fließend lesen konnte, außerdem war er in den Hauptepochen zahlreicher europäischer und außereuropäischer Literaturen bewandert und in etlichen Epochen einzelner Literaturen war er gar ganz zu Hause: wir denken dabei

vor allem an die griechische, lateinische, italienische und an die englische Literatur.

Dies ist jenes Rüstzeug, ohne das eine erfolgreiche vergleichende Forschung kaum zu denken ist. Neben diesen inneren Faktoren gibt es aber — unseres Erachtens — auch gewisse äußere Voraussetzungen, welche das Interesse des Forschers eben in einer bestimmten Zeit zu einem bestimmten Gegenstand treiben.

Bei János Arany waren auch diese äußeren Bedingungen vorhanden.

Für die Geschichte des ungarischen Volkes, aber auch für die Freiheitsgeschichte Europas bleibt der 13. August 1849 ein Trauertag: an diesem Tag streckte das ungarische Heer auf der Ebene von Világos die Waffen, und fiel endgültig der ungarische Freiheitskampf. In die große Tragödie mündeten auch manche Privattragödien, und zu ihnen gehörte auch die Aranys. Auch er hatte der Freiheitsidee mit seiner Feder gedient und sein Leben wurde durch die Nationaltragödie aus den Angeln geworfen: er verlor sein kleines Amt, sein schwer zusammengescharrtes bescheidenes Vermögen zerrann, der Krieg hat ihm den Freund und den inspirierenden Genius, Petőfi, weggerafft und was ihn am meisten quälte: er hat das Vertrauen an die Zukunft seines Volkes und an sich selbst eingebüßt. Nach den vielverheißenden Anfängen, die nach fast unabsehbaren Gipfeln wiesen, bilden die zehn Jahre nach der Niederlage des Freiheitskampfes (1849—1860) eine Periode der Stagnation in Aranys dichterischer Laufbahn: die politischen Verfolgungen und die gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten ersticken die hervorbrechende Klage, die sich endlich mit einem höhnischen Gelächter der selbtquälerischen Ironie Bahn macht.[4] Dieses Jahrzehnt begünstigt die langatmigen, breit wogenden dichterischen Werke nicht und wahrlich, in dieser Zeitspanne wird Aranys schriftstellerische Tätigkeit bloß durch eine großangelegte, die Tragödie seines Volkes persiflierende Satire, durch das Endstück der *Toldi-Trilogie* und durch die völkisch gefärbten, in schottisch-ungarischer Manier geschriebenen Balladen und zahlreiche Bruchstücke bereichert. Nach längerer Existenzunsicherheit findet das ruhelose Leben des Dichters in der zweiten Hälfte dieser Periode einen Hafen: er wird Gymnasiallehrer in Nagykőrös. Diese verhältnismäßig ruhige Beschäftigung mit ihrem eintönigen Alltag begünstigte das dichterische Schaffen weniger als eine auf Beschaulichkeit beruhende, zur Vertiefung einladende, nicht selten aus seiner pädagogischen Tätigkeit entspringende wissenschaftliche Forschung.

In der Einleitung dieses Beitrags behaupteten wir, daß Arany sich fast in allen Perioden seiner verhältnismäßig langen dichterischen Laufbahn und nahezu ohne Unterbrechung für theoretische Fragen interessierte. Bei ihm standen Theorie und Praxis in korrelativem Verhältnis zueinander: sie ergänzten und unterstützten einander. Doch müssen wir feststellen, daß er in dem Jahrzehnt nach dem Befreiungskampf, in seiner Zurückgezogenheit in der Provinz, bis zu seiner Übersiedlung nach Budapest (September 1860) den über-

wiegenden Teil seiner literartheoretischen Aufsätze geschrieben hat, so eine fragmentarische Studie über Banus Bánk (1858), den größten Teil seiner Rezensionen (1860) fünf Aufsätze über die ungarische Verskunst (1850—1860) und vor allem jene großangelegte vergleichende literaturhistorische Abhandlung, die ihn uns ohne jegliche beachtenswerten ausländischen, einheimischen oder gar auch individuellen Voraussetzungen als einen fertigen Komparatisten vorführt: wir denken dabei an seine — leider auch nur als Bruchstück erhaltene — Abhandlung *Zrínyi und Tasso.*

III.

Bevor wir diesen Aufsatz etwas näher in Augenschein nehmen, wollen wir einen Blick auf die Umstände seiner Entstehung werfen.

Wenn Arany sein Publikum auch nicht so stürmisch, alles mit sich reißend erobern konnte wie sein jüngerer Freund, Petőfi, so wurde er doch im Jahrzehnt nach seinem ersten, alles überbietenden Erfolg, nach dem Erscheinen des *Toldi* (1847) von den Lesern, noch mehr aber vom offiziellen literarischen Ungarn nicht mehr aus dem Auge gelassen: er wurde an einem und demselben Tag (15. Dezember 1858) zum Korrespondierenden und Ordentlichen Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gewählt und als Antrittsvortrag hat er am 31. Oktober 1859 eben seine Abhandlung *Zrínyi und Tasso* vorgelesen.

Arany tritt hier mit dem Anspruch eines vergleichenden Literaturwissenschaftlers im modernen Sinne auf: er untersucht den Einfluß von zwei Schriftstellern während eines sehr oder wenigstens ziemlich langen Zeitraumes, d. h. er studiert die Beziehung zwischen den Literaturen von verschiedenen Völkern und dies gar im Weltmaßstab,[5] er analysiert des weiteren den Austausch von Formen und Ideen, sie aus ihrer Isolierung heraushebend, und indem er den Standpunkt des literarischen Empfängers einnimmt, macht er die Quellen des Meisterwerks eines großen ungarischen Dichters, die historischen Gründe, den Charakter, den Weg und die Mittel der Übernahme ausfindig, und weist auch auf Vermittler hin, die diese Übernahme, die Vermittlung der Wirkungen begünstigt haben. Er bekennt, daß das Ziel seiner Abhandlung der Beweis ist, daß eine literarische Erscheinung die sprachlichen Grenzen überschreitet, sie ist weiterhin eine vielseitige, von glänzender Intuition durchglühte Analyse jener Phänomene, in denen die verschiedenen sprachlichen, materiellen und psychologischen Elemente zum Vorschein kommen. In einem einzigen Punkt ist jedoch Aranys Forschungspraxis von der regelmäßigen literarischen Auffassung der heutigen Komparatisten abweichend: er untersucht nicht Schriftsteller zweiten oder dritten Ranges, »die von der eigenen Nationalliteratur nur flüchtig erwähnt oder gar verschwiegen sind«[6] nein, er vergleicht zwei — oder

gar, wie wir es später sehen werden: mehrere — hervorragande Werke und Dichter und zieht aus ihrer Untersuchung die entsprechenden Lehren.

Obwohl die Abhandlung für eine bestimmte Gelegenheit geschrieben wurde, trägt sie jedoch keineswegs den Stempel der Aktualität, im Gegenteil, sie tritt sowohl aus objektiven wie auch aus subjektiven Gründen mit dem Anspruch einer fortdauernden Gültigkeit auf. Objektiv gesehen wächst er mit seiner Untersuchung weit über einen bloßen Nachweis der Wirkung, der »influence« hinaus, und Arany bekennt sich fast zur Zielsetzung des heutigen, klassischen Komparatisten, indem er — wenn auch nicht in seiner theoretischen Auffassung, so doch in seiner wissenschaftlichen Praxis — die Bewegung der Strömungen, der Stile und Formen untersucht und indem er sich nicht mit dem Nachweis der Wirkung einer fremden Literatur auf die ungarische begnügt, sondern sich das Studium mehrerer Literaturen — und unter diesen mit besonderer Betonung das des antiken Schrifttums — zum Ziele setzt. Mit diesem seinem ausgedehnten Interesse ging er den bedeutend später auftretenden deutschen Komparatisten voran, die außer Themenforschung kaum etwas zu unternehmen wagten.[7]

Arany hat aber auch subjektiv die engen Grenzen der Aktualität, der Zufälligkeit überschritten. Für ihn waren die, in der Überschrift der Abhandlung bezeichneten beiden Dichter und ihr gegenseitiges Verhältnis seit langen Jahren problematisch. Miklós Zrínyi (1620—1664) war eine sogar im Weltmaßstab hervorragende Persönlichkeit des 17. Jahrhunderts. Er war ein großer Feldherr europäischen Ranges, der die türkische Eroberung zum Stehen brachte, er war ein mit legalen und illegalen Mitteln gegen die österreichische Unterdrückung kämpfender ungarischer Politiker und Patriot, und er war ein ausgezeichneter strategischer Schriftsteller und Dichter zugleich, der die erinnerungswerte Verteidigung der Festung Szigetvár durch seinen Urgroßvater (1566), den gleichnamigen Miklós Zrínyi, in seinem Epos *Szigeti veszedelem* (Die Niederlage von Sziget) oder *Zrínyiász*, mit dem lateinischen Titel *Obsidio Szigetiana* (1651), zu einem für seine Heimat, aber auch für das den kultivierten Westen symbolisierende Christentum schicksalshaften Ereignis erheben konnte. Aranys Freund, István Szilágyi, der das weltliterarische Interesse des Dichters mit Benennung von Themen und Übersendung von Büchern antrieb, hatte ihm die neuhochdeutsche Bearbeitung des Nibelungen-Liedes von *Simrock* zugehen lassen und schon 1848 forderte er den Dichter auf: »Sie müssen die Zrínyiász übersetzen!« Zu jener Zeit wich Arany dieser vertrauensvollen Aufforderung des Freundes mit dem Vorwand aus, daß er dies wahrlich überlege, umsomehr da er vom führenden Literaturhistoriker jener Zeit, von Toldy, ausdrücklich darum gebeten wurde.[8] Was ihm in den Kopf gesetzt wurde, begann zu wirken und er versuchte in den langen Jahren des Stillschweigens und der Zurückgezogenheit, nach dem Muster neuhochdeutscher Bearbeitungen etlicher Werke der alten deutschen Literatur den zweihundert Jahre alten Text von

Zrínyi in die Sprache seiner eigenen Zeit zu »übersetzen«. Auch dieses Auffrischen ist — wie ein großer Teil seiner Werke — fragmentarisch geblieben: aus den 15 Gesängen des Originals hat er in der »volkstümlichen Ausarbeitung« der *Zrínyiász* bloß 102 Strophen des 1. und 17 Strophen des 2. Gesanges modernisiert, dann hat er das Ganze liegen lassen. Kurz vor dem Abschluß seiner akademischen Antrittsrede kommt in seinem Briefwechsel Zrínyi noch einmal vor, den er als den alleinstehenden Meister der Komposition in der ungarischen Literatur bezeichnet.[9]

Diese beispiellose Identifizierung des gelehrten Dichters mit dem Gegenstand seiner Forschung hat sich aber nicht nur mit der einen Hälfte des untersuchten Themas vollzogen, sondern Arany strebte nach vollkommener Identifizierung und versuchte sich dem zu erforschenden Thema von allen Seiten zu nähern. Deshalb begnügte er sich nicht damit, daß er — wie er darüber selbst berichtet — *Das befreite Jerusalem* von Tasso und den *Rasenden Roland* von Ariosto mehrmals durchlas, sondern er versuchte diese Werke sozusagen von innen her zu betrachten. Deshalb hat er den ersten Gesang von Tassos Epos als »Übersetzungsversuch« ins Ungarische übertragen (1858) und da er neben Tasso auch Ariostos *Rasenden Roland* zum Gegenstand seiner vergleichenden Untersuchung machte, hatte er fast gleichzeitig mit dem *Gerusalemme liberata* — ebenfalls versuchsweise — 38 Strophen aus dem ersten Gesang des *Rasenden Roland* übersetzt. Diese wissenschaftliche Methode, welche von den zu untersuchenden Werken nicht bloß von außen her Maß nimmt, sondern sozusagen über die Maschinerie der Werke gebeugt aus unmittelbarer Nähe das Funktionieren des Werkes belauscht und im Fieber der Übersetzung gepeinigt, das studierte Werk gleichsam neugebiert, ist nur einem solchen ausnahmsweise schöpferischen und nachfühlenden Genie verliehen, wie es Arany eben war.

IV.

Die Abhandlung *Zrínyi und Tasso* wird nach dem Versprechen des Verfassers, das dieser in der Einleitung gegeben hat, in zwei Teile gegliedert: in dem ersten längeren und analysierenden Kapitel geht er dem Text Zrínyis, des Dichters nach, der zweite, kürzere Teil sollte die der Analyse folgende Synthese darbieten und Arany wollte Zrínyis Rang Tasso gegenüber andeuten.[10] Wenn Arany die Seelenkraft und die Ausdauer gehabt hätte, sein Vorhaben zu Ende zu führen, so könnte die ungarische Literaturwissenschaft sich schon seit mehr als hundert Jahren eines tiefgehenden, mit komparativischer Methode aufgebauten Werkes rühmen.

Die sich mit *Zrínyi und Tasso* beschäftigenden fragmentarischen Untersuchungen Aranys zerfallen also in zwei Teile. Im ersten, etwa 100 Seiten um-

fassenden Essai bietet der Verfasser die versprochene Analyse, aber auch dieser Teil ist Bruchstück geblieben: er analysiert und vergleicht mit den Quellen und den Mustern bloß die ersten drei Gesänge von den 15 Gesängen der *Zrínyiász*.[11] Auch die Fortsetzung des ersten Teiles ist auf uns gekommen und abgedruckt worden. Sie läßt teilweise auf den endgültigen Aufbau der Abhandlung schließen, erlaubt aber auch einen kurzen Einblick in Aranys literarische Werkstatt, wo alles seinen eigenen Platz innehat und an der ihm gebührenden Stelle steht und erschließt zugleich jene heutzutage als staunenswert zu bezeichnende Fülle von Kenntnissen, jene verantwortungsvolle Gewissenhaftigkeit, mit der Arany seinen Stoff zusammentrug.

Schon in der Einleitung seiner Abhandlung erwähnt Arany, daß seine Untersuchungen bedeutend mehr geben wollen als es in der Überschrift verheißen wird: er will nicht nur das Verhältnis zwischen Zrínyi und Tasso erforschen, sondern möchte auch jene Beziehung erschließen, durch die beide mit Virgil und durch diesen mit Homer verbunden ist. Eben dieser weite Ausblick verleiht ihm die Möglichkeit, eine seiner speziellen Theorien, die Frage der epischen Glaubwürdigkeit zu erörtern. Arany verknüpft dieses Problem mit der Originalität und stellt fest, daß der Begriff »Originalität« ziemlich eng ist, sobald er sich auf die Fabel eines epischen oder dramatischen Werkes bezieht. Er beruft sich auf die Größten, auf Homer, auf Shakespeare, deren Originalität sich manchmal nur auf die Beseitigung der Unebenheiten und Widersprüche früherer Verfasser, auf die Ausfüllung der Lücken beschränkt: »Auch mit einem einzigen Einfall kann jemand weltberühmter Dichter werden, wie Camoens, dessen Handlung und Episoden lauter abgedroschene Altertümlichkeiten sind, mit Ausnahme der Vermenschlichung des Cap (Kap der Guten Hoffnung), die aber wirklich schön ist.«[12]

Arany interessiert sich für dieses Problem, da er sich sein Leben lang damit abquälte, daß seine Phantasie ärmlich sei und er selber über keine schöpferische Bildungskraft verfüge. Seine oft fast krampfhafte Abhängigkeit von den Ereignissen des realen Lebens als Baustoff — die übrigens ständige Praxis mancher großen Schriftsteller von heute ist[13] — hat er selbst damit erklärt, daß das Leben zwar farbig und bunt, doch die Zahl der Variationsmöglichkeiten stark beschränkt ist, und selbst diese Zahl wird durch die Anhänglichkeit an die »menschliche« Grundlage, an die Realität wesentlich vermindert. Bezeichnend ist seine Theorie, wonach die sog. »schöpferische Phantasie eigentlich gar keine neue Vorstellungen aus dem Nichts hervorbringt, sondern aus den wahrgenommenen, beobachteten alten setzt sie die Vorstellungen zusammen: d. h. sie gestaltet«.[14] Die Gestaltung ist eine um so zusammengesetztere Aufgabe, je mehr der Dichter wirklich auf »menschlicher Grundlage«, je realistischer er gestalten will. Arany geht von seiner eigenen Zurückhaltung aus, wenn er nach dem Beispiel der Größten bezweifelt, daß die »Begabung, menschliche Verhältnisse, sozusagen a priori, ohne die Hilfe der

Erfahrung, zu kombinieren auch nur jemandem in größerem Ausmaß je gegeben wäre«. Je mehr der Dichter sich auf unbetretene Gebiete verirrt, umsomehr muß er daran festhalten, was »die Überlieferung den Nachkömmlingen aufgespeichert hatte . . . Der erste und größte Inventor ist das Volk« — behauptet er, und es muß als ein Ausnahmefall betrachtet werden, wenn das in der üppigen Phantasie des Volkes aufgehäufte Rohmaterial »durch eine Sängerschar. . . gesammelt wurde«, wenn von einem genialen Dichter Leben in den Stoff hineingehaucht wird, und das naive Epos entsteht vor uns.

Wenn an der Errichtung eines solchen Werkes Dichtergenerationen mitwirken müssen — spinnt er seine Gedanken weiter —, wie viel beschränkter ist das Gebiet für die Tätigkeit eines Kunstdichters im Kunstepos. Er beweist an den weitverbreiteten Beziehungen von Homer und Virgil, von Ariosto und Camoens, von Tasso, Cervantes und Dante, wie die Dichter voneinander beeinflußt werden können, und wie die einzelnen Motive seit Homer die immer wieder auftauchenden Schätze der literarischen öffentlichen Meinung seien. Speziell anhand von Tasso untersucht er — und diese Untersuchung gewährt wieder einen gewissen Einblick in die Werkstatt des Literaturwissenschaftlers —, in welchem Maße, fast bis zu den einzelnen Ausdrücken Virgil von dieser übergroßen Gestalt der italienischen Literatur ausgeplündert wird. Tasso beruft sich dabei auf jenen ästhetischen Grundsatz, daß »wir uns das Schöne, selbst wenn es fremd ist, aneignen dürfen, unter der Bedingung, daß es in unsere Komposition ohne Schwierigkeit hineinpasse, und daß es den ästhetischen Wert unseres Werkes fördere: bald übersetzt Tasso unverhüllt ganze Szenen aus dem Muster-Epos, bald stellt er einzelne Handlungen, Episoden, Charaktere aus verschiedenen virgilianischen Einzelheiten zusammen, bald verkleidet er seine Helden, doch so, daß wir das Original nicht verkennen können, bald entlehnt er Beschreibung, Vergleichung, einzelne sentenzenreiche Stellen, fast bis zu einzelnen wirkungsvollen Epitheta hinunter.«[15]

Diese Feststellungen in der Einleitung der Abhandlung sind nicht Selbstzweck, sondern sie dienen dazu, daß der Verfasser feststellen kann: »Es ist nicht alles Entlehnung, was dies zu sein scheint, die Komposition, die Charakterisierung, die Maschinerie, sogar der Stil kann solche übereinstimmenden Züge aufweisen, welche durch diesen, auf Virgils Spuren schreitenden gesamten Zyklus sozusagen als etwas Gemeinsames, zum epischen Gewerbe Gehörendes betrachtet wurden, so daß eher die Vermeidung dieser Züge als ihre Übernahme von ihnen zu tadeln gewesen wäre«.[16] Arany ahnt sozusagen voraus, er nimmt vorweg, er antizipiert eine grundlegende Lehre der heutigen vergleichenden literarhistorischen Methode, welche nämlich »die Ähnlichkeit, die Wiederholung der Motive und Bilder nicht ausschließlich als Ergebnis historischer Einwirkungen, sondern auch als Folge der Einheitlichkeit der in ihnen zum Ausdruck gebrachten seelischen Vorgänge deutet. In den gegebenen Fällen handelt es sich um die Wirkung jener analogen sozialhistorischen Zustände,

welche in enger Einheit mit den Gesetzen der menschlichen Entwicklung und Zivilisation eine entsprechende Atmosphäre zustande gebracht haben.«[17]

Woraus besteht dieses epische Gemeingut — fragt Arany — und er erteilt auch die Antwort: vor allem aus einzelnen Bestandteilen des epischen Gebäudes, die durch die Dichter seit Homer als fertige Elemente in die Struktur des Epos eingebaut werden. Es sind dies die *Proposition*, d. h. die Ankündigung des Themas, die *Invokation*, die Anrufung der Muse oder der himmlischen Macht, die *Enumeration*, d. h. die Aufzählung der Heere und ein solches ist auch die *Antizipation*, d. i. die Vorausahnung des späteren Schicksals der Hauptperson oder eines der Helden, das Lüften des Schleiers, der die Zukunft verhüllt und vor allem die gesamte *epische Maschinerie*, das Wunderbare. Dies letztere wird durch Arany anhand von zahlreichen Beispielen eingehend analysiert und er weist nach, wie — nebst der Beständigkeit der grundlegenden Züge — der Glaube des heidnischen Dichters auf der Laute des christlichen Epikers abgeändert wird. Außer den oben angeführten herkömmlichen Elementen weist Arany im Aufbau der Handlung, im Charakterisieren der Personen des weiteren solche gemeinsamen Züge nach, welche bei fast allen Epikern wiederkehren, die aber nicht nur in den europäischen, sondern auch in den orientalischen Literaturen in solchem Ausmaß zur allgemeinen Anwendung gelangt sind, daß ihre Verwendung nicht als knechtische Nachahmung oder gar als Plagium betrachtet werden kann. Für solche wiederkehrenden Motive benennt Arany z. B. die Behinderung der Entwicklung durch weiblichen Reiz, ein solches Motiv ist auch der durch Wortbruch sich zum allgemeinen Streit entwickelnde Zweikampf usw. Er betrachtet als stilistisches Gemeingut die Wiederholung gewisser Wendungen, ganzer Zeilen, die stereotypen Schilderungen der verschiedenen Arten des Sterbens, um nur einige Motive zu erwähnen.

V.

Nach der manche erregende theoretische Probleme stellenden und lösenden Einleitung behandelt Arany seinen eigentlichen Stoff: er folgt strophenweise, zeilenweise, ja oft Wort für Wort dem Aufbau des ungarischen Epos, und mit empfindlichen Fingern betastet er, *was*, besonders aber *wie* der ungarische Epiker gewisse Elemente von seinen Vorgängern übernommen hat, und von Fall zu Fall weist er nach, was wieder diese voneinander, von Virgil und alle insgesamt vom Urahnen der epischen Dichtkunst, von Homer, bekommen haben. Der Vergleich der *Gedichte* ermöglicht es ihm, auch die *Dichter* miteinander zu vergleichen: einerseits den Grafen Miklós Zrínyi, den zwischen den Mühlsteinen der türkischen Eroberung und der Unterdrückung durch die Habsburger sich aufreibenden ungarischen Patrioten, der seinen gleichnamigen Urgroßvater, den Türkenbesieger besungen hat, anderseits Tasso,

den »frömmelnden, daneben aber wollüstigen Italiener, der betet, bevor er die Sünde begeht.« Imponierend ist jener umständliche Fleiß, womit Arany die entsprechenden ungarischen, italienischen, lateinischen, ja griechischen Texte nebeneinander stellt, um die Übernahme, die Wanderung und das Auftauchen einzelner Wendungen, Ausdrücke sorgfältig auf die Waage zu legen und zu untersuchen. Sein Interesse bleibt nicht auf die Besonderheiten des Kunstepos beschränkt, er blickt über die Gattung hinaus und kommt auf die Idee, daß z. B. die in den verschiedenen Epen vorkommenden feierlichen Reden der einzelnen Verfasser den gedichteten Reden der lateinischen Historiker entlehnt wurden: die Helden Homers sprechen doch noch mit naiver Natürlichkeit, ohne die Mittel der rhetorischen Wirkung. Die ersten einer rhetorischen Wirkung nachjagenden feierlichen Reden erscheinen bei Virgil, der in Ciceros Heimat lebte, und von hier aus verbreiteten sie sich hinunter bis zu den Nachkömmlingen, bis Zrínyi, der aber statt geschmückter Beredsamkeit eher mit den dramatischen Mitteln der Aufrichtigkeit der Gefühle spricht.

Die heutige Betrachtungsweise der vergleichenden Literaturgeschichte stellt dem Literaturwissenschaftler auch die ästhetische Wertschätzung zur Aufgabe.[18] Diese Zielsetzung hat schon Arany anerkannt und erfüllt: ohne in den Fehler des Ästhetizismus zu verfallen, vergleicht er die Werke wiederholt aufgrund von ästhetischen Maßstäben, indem er untersucht, wer von den Dichtern die einzelnen Motive kunstvoller verwendet hat. Ein gemeinsames Motiv ist z. B. das Erscheinen der Furie *Alekto* bei drei Dichtern, bei Virgil, bei Tasso und bei Zrínyi. Alekto erscheint beim lateinischen Dichter als bejahrte Priesterin, und nimmt ihre Schreckgestalt erst an, als sie in menschlicher Gestalt nicht zum Ziele gelangt. Bei Zrínyi treibt sie den türkischen Sultan, Soliman, gegen die Ungarn. Deshalb erscheint sie in einer Gestalt, in der sie auf Erfolg hoffen darf: sie nimmt die Gestalt des verstorbenen Vaters Solimans, die Züge Selims, auf. Diese gemeinsame Erscheinung taucht bei Tasso in der schreckenerregendsten Gestalt auf: der phantasiereiche Italiener kleidet Alekto in ein schauderhaftes Gewand; sie erscheint im zerschundenen Körper des ermordeten Rinaldo: »Der Kopf, die rechte Hand abgeschnitten, hält sie den blutigen Schädel in der linken Hand. So ein Scheusal, wie der aus der Faust sprechende Rinaldo gehört zu den Hirngespinsten des Romantizismus; obwohl es gewiß anzunehmen ist, daß in dieser Szene die blutige Gestalt Hektors dem Dichter der Gerusalemme Liberata vor Augen schwebte, jenes Hektors, der Aeneas in seinen Träumen aufsuchte. . . Doch war Hektor eine zerschundene *menschliche* Gestalt; Rinaldo ist dagegen ein sinnloses *Scheusal*«.[19] In dieser teils empörten, teils ironischen und doch auch nach Verständigung trachtenden Bemerkung ist unmöglich neben dem Literaturwissenschaftler und dem Ästheten auch der puritanisch denkende, jeder Art von Extremen sich schamhaft enthaltende, in künstlerischer Hinsicht sich selber und auch

anderen gegenüber anspruchsvolle Dichter zu verkennen, der nicht nur in der Theorie, sondern auch in seiner dichterischen Praxis immerfort bestrebt war, auf seiner Palette keine scheußlichen, grellen, abstoßenden Farben zu mischen und womöglich auch keine miteinander disharmonisierenden Farben zu vermengen.

In der ungarischen Literatur ist János Arany ein bis heute unerreichter Künstler der Komposition. Es ist ihm also nicht zu verdenken, wenn er in den einzelnen Gesängen Zrínyis stets die dichterische Komposition und auch das Verhältnis untersucht, in dem die kompositorische Kunstfertigkeit des ungarischen Dichters mit der Tassos und Virgils steht. Die Vollendung der Komposition ist — seiner Ansich tnach — dem Maß nach festzustellen, wie es dem Dichter gelungen ist, das räumliche Nebeneinander in zeitliches Nacheinander umzuwandeln. Die schöpferische Kraft des epischen Künstlers wird besonders durch die *Enumeration*, durch die Aufzählung des Heeres auf die Probe gestellt, d. h. durch die Weise, in der der Dichter jene Erscheinungen, welche im Raum, d. h. nebeneinander auftauchen, so darstellt, daß sie in der Zeit, nacheinander, erscheinen, wie es ihm also gelingt, die bloße Beschreibung zur Handlung zu veredeln. So zeigt uns Zrínyi das türkische Lager im Nacheinander des Aufmarsches, das Lager Zrinyis, des Türkenbesiegers, wird uns aber gezeigt, indem der Feldherr seine Recken zur feierlichen Eidesleistung aufführt. Tassos parallele Handlung ist wesentlich ärmlicher, aber ärmlicher ist auch die entsprechende Lösung bei Firdusi und sogar bei Ariosto.

Ebenfalls eine Frage der Komposition ist die Anordnung der Episoden. Solch eine Episode ist im 2. Gesang der *Zrínyiász* die Niederlage Arslan Paschas bei der Festung Palota. Aranys Kunstfleiß und seine vergleichende Betrachtungsweise — welche mehr bedeutet als eine einfache Erforschung der Beeinflussung durch Motive — wird auch dadurch bestätigt, daß er nicht nur die ästhetische Funktion des Abenteuers abwiegt, sondern schon hier, noch mehr aber im 3. Gesang untersucht, wie die ungeschickten türkischen Feldherren den militärischen Gedanken Zrínyis, des Dichters, des hervorragenden strategischen Schriftstellers seines Zeitalters, unterlegen waren. Arany gelangt zu dem Resultat, daß die türkischen Befehlshaber schon unter der Festung Palota, noch mehr aber im 3. Gesang, unter Siklós selbst diejenigen elementaren Vorsichtsmaßregeln außer acht gelassen haben, welche Zrínyi in seinen kriegswissenschaftlichen Werken aphoristisch veröffentlichte. Aber auch das ist keine überflüssige Forschungshascherei seitens des Verfassers: er möchte nämlich beweisen, wie »Zrínyi seine Lehren für die Kriegsführenden in eine Episode kleidet, wo sie infolge ihrer untergeordneten Stellung die belehrende Zielsetzung ertragen, ohne das ganze Werk mit dem Nebel der trockenen Didaktik zu überziehen«.[20]

Auch der Aufbruch des mächtigen Heeres des türkischen Sultans gegen Ungarn gehört zur Untersuchung der Struktur. Wohlgemerkt: gegen Ungarn,

gegen das im Pfuhle der Sünden schwelgende Ungarn, einstweilen also nicht gegen Szigetvár (Inselburg), da der Sultan noch unschlüssig ist: welche der beiden mächtigen ungarischen Burgen, Eger (Erlau) oder Szigetvár er angreifen soll.

Der Burggraf der Festung, der Urgroßvater des Dichters, Miklós Zrínyi von Sziget, bestürmt Gott mit der Bitte, die uns an die Psalter des Königs David erinnert, daß er die Sünden seines Volkes übernehmen und sein Volk, die Ungarn, mit seinem eigenen Leben von der bevorstehenden Strafe erlösen dürfe. Christus, der sich vom Kreuze dreimal herunterbeugt, nimmt dieses Opfer an. Eben diese Szene, die den Türkenbesieger Zrínyi in diesem Moment zu einem sein künftiges Schicksal erkennenden und auf sich nehmenden epischen Helden weiht, trennt ihn von den bisher befolgten Mustern und erhebt den Dichter Zrínyi durch diesen Schicksalsaugenblick zu einem unvergängliche Mittel verwendenden selbständigen Künstler.

Der Preis, der dem Verteidiger der Burg versprochen wird, ist ein zweifacher: körperlicher und seelischer, oder — besser — weltlicher und religiöser Art. Der weltliche Preis besteht darin, daß die Festung Szigetvár noch einmal imstande ist, den Sturm der Türken aufzuhalten, und dem Epos nach wird selbst der türkische Sultan von Zrínyis Händen den Tod empfangen. Als religiöse Belohnung steigt die Seele des Türkenbesiegers, der den Märtyrerkranz empfangen hat, unmittelbar zu Gott hinauf, sein Name aber wird — als ewiges Zeugnis — in seinen Nachkömmlingen weiterleben.

Einer der gründlichsten Kenner und Deuter von Aranys ästhetischen Ansichten, István Hermann, weist darauf hin, daß ein Ziel dieser ästhetischen Erörterungen wäre, mit Hilfe der vergleichenden Methode der Literaturgeschichte die Epostheorie Aranys darzulegen.[21] Und wahrhaftig, nach der Darlegung des Stoffes im 2. Gesange untersucht Arany einige interessante ästhetische Probleme der Epostheorie nach komparativischen Gesichtspunkten.

Zrínyi, der Dichter, leitet den 3. Gesang seines Heldengedichtes mit der Betrachtung ein, daß »der Rat des Menschen unbeständig wäre, was der Mensch auch entscheidet, wird durch Gottes Willen umgewendet«. Arany untersucht in diesem Zusammenhang, ob der Epiker Didaktik in sein Werk hineinmischen dürfe. Überzeugender als jede Erörterung oder jede weitere Interpretation ist die Auffassung des mit dem Dichter Zrínyi kongenialen Arany über das didaktische Element des Epos. Diese wenigen Zeilen bilden einen glänzenden Beweis für seine, das eigene Zeitalter überholende, sogar die Psychologie zu Hilfe rufende moderne Betrachtungsweise: »Den Gesang mit einer Reflexion anzufangen, ist die bekannte Manier Ariostos. Die seinigen sind zwar nicht immer ernst zu nehmen, meistens sind sie mit spielerischer Ironie durchflochten und so sind sie nicht in die Reihe der gewöhnlichen Ironie einzugliedern. Bei Virgil und bei Tasso kommen diese Überlegungen verhältnismäßig spärlich vor, und sie sind immer kurz. Wer aus der Aeneis oder dem »Jerusalem« ,weise

Sprüche' heraussammeln möchte, würde mit seiner Arbeit bald zu Ende sein: es fiele auf jeden Gesang kaum ein einziger. Roms großer Künstler hat es begriffen, daß das Lehrhafte in der epischen Dichtung nichts zu suchen hat; und Tasso verläßt die Spuren des Meisters nicht. Keiner von beiden will in erzählender Form etwas anderes geben, als eben Erzählung, aber die vollkommenste, die in dieser Gattung überhaupt zu geben ist. . . Zrínyi — vermutlich unter Einfluß der didaktischen Richtung der seinerzeitigen ungarischen Dichtung — meditiert öfter, doch nicht allzu oft, daß sein Epos von der trockenen Didaktik erdrückt wäre. Er flicht die Reflexionen in jene Stellen, wo sie eben hineinpassen . . . Solch eine für die Reflexion geeignete Stelle ist der Anfang jedes Gesanges, wo das Interesse für die Handlung noch nicht gespannt ist, wo der Sturm der Ereignisse den ruhigen Umblick noch nicht hindert. Ariosto hält am Anfang fast jeden Gesanges eine ähnliche Rast, Zrínyi nicht so oft.«[22]

Gleichermaßen vielseitig und in seinem edlen Stil ebenfalls hervorragend ist der Teil, wo Arany nach der Komposition der einzelnen Gesänge diesmal die Reinheit der Komposition des gesamten Werkes verteidigt. Ferenc Toldy, die anerkannte Autorität der Literaturgeschichte gegen die Mitte des vergangenen Jahrhunderts, beanstandete nämlich, daß Zrínyi, der Dichter, die Besiegung einer türkischen Schar bei der Festung Siklós — dieser Sieg reizte dann den Zorn des Sultans endgültig gegen Szigetvár — im voraus erzählt, und auf diese Weise das unabwendbare Schicksal des Helden gleichsam vorausahnen läßt. Arany erörtert mit scharfem Blick, daß »das Epos kein Roman wäre. Mittel, welche eine eitle Erwartung oder eine falsche Furcht erregen, passen zu seiner ernsten Würde keinesfalls. Viel tiefer, menschlich ergreifender wirkt das Mitleid, das in uns erweckt wird, wenn wir das Schicksal der Helden im voraus kennen oder mindestens ahnen. Deshalb lüften die Heldendichter jedes Zeitalters und jeder Nation oft den Schleier der künftigen Ereignisse, oder sie lassen ab und zu das Damoklesschwert erblicken, das über diesem oder jenem Helden hängt. Dies kann auf zweierlei Weise vor sich gehen. Entweder durch Voraussagung, durch göttliche Aussage usw. (in diesem letzten Falle handelt es sich um ein Fatum und der Held ist seinem Schicksal verfallen:) oder unmittelbar durch Mitteilung des Dichters, was wir früher epische Vorwegnahme (Antizipation) genannt haben, und welche Bezeichnung ich in der Zukunft mutiger gebrauchen werde, da ich sie auch schon in Heines Aufzeichnungen vorfinde«.[23] Im weiteren bezeichnet Arany Achilles als einen schicksalshaften Helden, der zwar dessen bewußt ist, daß er Patroklos unmittelbar in den Tod folgen muß, doch keinen Augenblick zögert, damit sein Geschick sich erfülle: »Mutig geht er dem sicheren Tod entgegen, wie die rachsüchtige Biene den Stachel in ihren Beleidiger hineinzwängt, obwohl dies ihren eigenen Tod bedeutet«. Der dem Schicksal auf diese Weise gezeigte Mut erweckt unsere Zuneigung, »wie wir dem Gefangenen in der Armensünderzelle

unsere Gunst nicht entziehen, wie man mit dem Opfertier nicht grausam umgehen würde«.

Ein ähnlich schicksalsverbundener Held ist — spinnt Arany die Gedanken weiter — auch der düstere Recke im Nibelungen-Liede, Hagen: beim Übersetzen über den Rhein wird ihm sein unabwendbares Geschick prophezeit, und — obwohl alle Zeichen für die Richtigkeit der Wahrsagung sprechen — schreitet Hagen erhobenen Hauptes dem sicheren Untergang entgegen. Wie Achilles, gewinnt auch Hagen durch diese seine Seelengröße unsere Teilnahme.

Die Rolle des Schicksals in den Epen bietet Arany Gelegenheit, den Grad des Bewußtseins beim dramatischen und epischen Held zu analysieren: »Der dramatische Held beschwört das Schicksal gegen sich selbst, er trotzt, er kämpft gegen sein Geschick und entfaltet während dieses Kampfes eine erstaunliche Kraft; sobald er aber die Unbesiegbarkeit des Fatums erkennt, erstarren seine Energien, er zappelt zwar noch, aber durch dieses Ringen erschöpft er sich selbst, und sein Kampf ist eigentlich kein Kampf mehr, nur die letzten Zuckungen eines Sterbenden. Der mit dem Tode verlobte Held des Epos dagegen ergibt sich vom ersten Augenblick an seinem Geschick, doch eben durch diese Selbstaufgabe hebt er seine eigene Größe hervor. Die Gefahr, das feste Bewußtsein des Todes entmutigt ihn nicht, behindert seine Tätigkeit für keinen Augenblick, im Gegenteil, seine Energie nimmt in dem Maße zu, wie er sich dem Strudel naht; nur manchmal, im Moment des Sterbens wird er von einem wunderbaren Entsetzen ergriffen, er wird von der Nähe des *Fürchterlichen* bedrückt, dem er aus der Ferne so entschlossen trotzte; so daß dieses Entsetzen eher einer physischen als einer moralischen Haltung zufällt. Mit einem Wort: der tragische Held ist mutig trotz des Schicksals, *solange* ihm dies als *besiegbar* erscheint; der epische Held ist mutig, obwohl er sein Schicksal als *unbesiegbar* erachtet. Ein schönes Beispiel hierfür bietet Zrínyi selbst, dem vom 2. Gesang ab das Geschick bekannt ist, und doch ohne Zagen, ohne Zögern setzt er sein Tun und Walten fort, um mit entschlossener Ruhe das Unabwendbare abzuwarten«.[24]

VI.

Im ersten Teil der gegenwärtigen Abhandlung haben wir Aranys Auffassung über die epische Glaubwürdigkeit kennengelernt, jetzt belehrt er uns, wie der Dichter diese Lehre in der Praxis anwenden muß. Als Beweismaterial dient noch immer die Episode bei der Festung Siklós: der Heerführer der Niederlage bei Palota, Pascha Arslan, wird hingerichtet und an seine Stelle ernennt der Sultan den Pascha Mustafa, an dessen Stelle wieder einer seiner Günstlinge, Mehmet, rückt (er wird vom Dichter Zrínyi Mohamed genannt). Mehmets Weg nach seinem neuen Standort führt ihn in die Nähe von Szigetvár, zur Festung Siklós. Hier wird er von Zrínyi angegriffen, sein Heer

zerstreut, er selbst und auch sein Sohn, Resman, getötet und eine große Beute eingebracht. Soweit die Geschichte. Dasselbe erzählt auch Zrínyi, der Dichter. Arany stellt die Frage: wenn uns die Geschichte dies berichtet und das alles mit Zrínyi übereinstimmend ist, wo fängt die Kunst an, d. h. inwiefern erhebt sich der Dichter über die Reimchroniken? Die beiden sind nicht identisch — erörtert Arany des weiteren — und er beweist auch, daß der Unterschied zwischen den beiden der gleiche ist, wie zwischen dem blinden Zufall und dem berechneten Plan, da der Dichter hier die von der Geschichte ihm zur Verfügung gestellten rohen Angaben mit kunstvoller Einfühlung anwendet. Um seine Behauptung zu beweisen, zitiert Arany aus Homer, Virgil, Tasso, sogar »aus den Epopöen außerhalb des Homerischen Kreises«, so auch aus Firdusi, und hebt das künstlerische Taktgefühl Zrínyis hervor, womit er die Geschichte ohne Verzerrung, »mit kaum etwas Modifizierung« in die Gesamtheit seines Werkes hineinzubetten vermochte und die trockene, eckige Chronik zu einer dichterischen Handlung abrunden konnte.

Während der Episode von Siklós erweckt das Lied eines jungen türkischen Harfenspielers — der seinen Herrn, Mehmet, und dessen Gast belustigt — den Zweifel in Arany, ob der Heldendichter ein Idyll in sein Werk hineinflechten, ob das Angenehme im düsteren Kunstepos mitspielen dürfe. Dieses ästhetische Problem gibt ihm wieder einmal Gelegenheit, seine weltliterarischen Kenntnisse zur Schau zu stellen. Er beruft sich vor allem auf Homer: in der Odyssee wird dem Angenehmen mehr Platz eingeräumt als dem Erhabenen und »der alte Heilige von Maeon, nachdem er in der Ilias das Erhabene erschaffen hatte, sagte: ‚Es sei der Liebreiz!' und es wurde die Odyssee«. Bei den Römern findet Arany für dieses spielerische Element kein Beispiel, umsomehr aber bei Tasso: als Beweis analysiert er die Episode Ermina des *Befreiten Jerusalem* eingehend. Doch Arany, der Volksdichter, verleugnet sich auch hier nicht: er empfindet die erwähnte Episode des italienischen Dichters trotz aller äußerlichen Schönheit unecht, gekünstelt, mit einem heutigen Ausdruck: kitschig, es sind dies die abgeleierten Gemeinplätze der Hirtenpoesie, und er findet außerdem in dem ganzen Idyll überhaupt nichts Orientalisches: »Als Schauplatz könnten die geschnittenen Sträucher von Versailles ebenso dienen wie die Ufer des Jordan«.

Das Lied des türkischen Harfenspielers in der *Zrínyiász* dagegen — das Glück und die bei weitem nicht widerwärtige Persönlichkeit seines Herrn anpreisend — beschwört wahrhaftig das farbenreiche Morgenland mit seinen sinnlichen Menschen, mit seiner üppigen Natur: »All dies ist dermaßen morgenländisch, daß ich es neben die weichsten Idyllen der indischen Poesie zu stellen wage« — sagt Arany. Einer der berufensten Kenner von Aranys Tätigkeit, der Literaturwissenschaftler Frigyes Riedl, hat vollkommen recht, wenn er feststellt, daß wir »in Zrínyis Epos den Charakter des türkischen Volkes kennenlernen, wogegen Tassos Türken eher in die Oper gehören«.[25]

Der gelehrte Kenner der Epostheorie, Arany, vertieft sich dermaßen in seine ästhetischen Untersuchungen, daß er eine Zeitlang seine ursprüngliche Zielsetzung zu vergessen scheint und kehrt erst nach langen Umwegen zu seiner Aufgabe, der vergleichenden Untersuchung, zurück, indem er feststellt, daß die besprochene Episode, der Kampf bei Siklós, in einigen Teilen die unleugbaren Spuren des fremden Einflusses an sich trägt. Was ist der Grund dafür? Selbst Arany ist daran interessiert und im Laufe seiner Erörterungen mißt er die verschiedenen Stufen der Nachahmung meisterhaft ab: »Obwohl wir überzeugt sein können, daß ein Feldherr wie der Verfasser der »*Zrínyiász*« nicht darauf angewiesen ist, seine Schlachtbilder anderen Verfassern zu entlehnen, werden wir doch häufig die wohl erkennbaren fremden Spuren auffinden. Vielleicht waren die Einzelheiten, dargeboten durch die eigenen Kriegserfahrungen, nicht einer epischen Behandlung würdig; vielleicht wurde seine Feder durch die Vorliebe für die klassischen Muster geführt; genug des Wortes: eben seine Schlachtenbilder bieten die meisten Reminiszenzen an seine Vorgänger. Doch auch hier haben wir es nicht mit blinder Nachahmung zu tun. Wie jeder echte Maler seinen Pinsel bald in diese, bald in jene Farbe taucht, um mit der selbstbewußten Mischung der Künstler die gewünschte Wirkung hervorzurufen, so entlehnt auch Zrínyi seine Züge bald von hier, bald von dort, das Übernommene hier lebhafter, dort matter gestaltend, wie dies sein Ziel von ihm verlangt und er löst das Ganze in seiner Individualität auf, so daß das, was er übernimmt, etwas Übernommenes *ist* und *doch nicht ist*«.[26]

Auf diese kurze Einleitung folgt eine eingehende und vielseitige Untersuchung, in deren Verlauf Arany Zrínyis Text zerlegt und durch Einschaltung und Vergleichung der entsprechenden ursprünglichen lateinischen, italienischen und griechischen Texte Zrínyis Muster und Quellen erschließt: Virgil, Tasso und gar Tacitus mit seiner *Germania*. In seiner Gründlichkeit geht er soweit, daß er gar die Vorbilder der einzelnen Ausdrücke aufstöbert. So liest er z. B. bei Zrínyi, daß Mehmet den Aufruf an seine Soldaten mit den Worten schließt: »Seid Menschen!« und beweist, daß »die Helden in der Ilias, die Kampfgenossen anfeuernd, manchmal die Wendung gebrauchten: »*ἀνέρες ἔσσὲ*« d. h. »estote viri«, »seid Männer!«

Arany vergleicht aber nicht nur die Kongruenz der Handlungen, sondern auch die Übereinstimmung der verschiedenen Charaktere. So nimmt er an und beweist es mit zahlreichen aus Virgils Epos genommenen originalen und ins Ungarische übersetzten Zitaten, daß die eine Hauptperson in der Episode bei Siklós, Resman, Mehmets Sohn, ein türkisches Gegenstück von Lausus, dem Sohne Mesentius' ist, der wieder in der Aeneis eine wichtige Rolle spielte. Neben dem lateinischen Epiker sind vorwiegend Tasso und Homer die Eigentümer des epischen Gemeinguts, welche von Zrínyi gründlich ausgebeutet werden, obwohl der ungarische Dichter seine Bilder manchmal kerniger, anschaulicher verwendet und immer auf die einheimischen Verhältnisse adap-

tiert. In der gesamten Abhandlung ist dies wahrzunehmen, doch hier ist Aranys Bestrebung am meisten spürbar: Zrínyi nicht nur mit Tasso und dann über diesen hinweg auch mit den anderen Vorbildern zu vergleichen, sondern auch deren dichterisches Vorgehen unter die Lupe zu nehmen und das aus dem epischen Gemeingut durch sie verwendete Baumaterial unerbittlich nachzuweisen, ganz hinauf bis zum Urahnen aller Epiker, bis Homer. Aranys Verfahren beschränkt sich nicht auf die bloße Registrierung der gegenseitigen Übernahmen, sondern er beurteilt sie gleichfalls, indem er ihre Mängel, ihre knechtischen Nachahmungen, ihre ungelungenen Bilder bekrittelt. Von dieser strengen, doch nicht verletzenden und ästhetisch immer stichhaltigen Kritik wird selbst Virgil nicht geschont: sowohl früher als auch hier wird er, aber auch die italienischen Epiker, Ariosto, noch mehr aber Tasso einer scharfen Kritik unterzogen. Es wird vielleicht nicht uninteressant sein, Aranys minuziöse und doch kunstreiche analysierende Werkstattarbeit aus einem Zitat kennenzulernen, wo er jene einzige Beifügung zerlegt, womit Zrínyi das stürmische Rennen Mehmets charakterisiert, der seinem gefährdeten Sohn, Resman, zu Hilfe eilt:

»Wie eine von hohen Bergen heruntergestiegene Felsklippe« usw.

Arany weist nach, daß dieser Vergleich alt wäre, »er geht bis auf die Ilias zurück und ist seither in den Werken fast sämtlicher Epiker vorgekommen«. Dieser Behauptung folgen die genauen Zitate zuerst in ungarischer Übersetzung aus der *Ilias* (XIII. 37.), dann lateinisch aus der *Aeneis* (XII. 684.). Im weiteren setzt Arany seine geistreiche Analyse fort: »Tassos Übernahme ist nicht so glücklich gelungen. Er vergleicht unter den heiligen Mauern Jerusalems den Sturz eines heruntergeworfenen Balkens mit einem sich rollenden Felsen, d. h. eine stürzende Masse mit einer anderen stürzenden Masse, was den Wert des Vergleichs vermindert. Tasso übersetzt übrigens Virgil fast wortgetreu: »Wie manchmal ein großer Fels, von seinem Berg entweder durch die Zeit abgelöst, oder durch den Wind herausgerissen, donnernd herniedersaust, die Wälder, die Häuser und die Rinderherde zerquetscht und mit sich reißt: so fegte der entsetzliche Balken Kanten, Waffen und Völker mit« (XVIII. 82.), und um seine Glaubwürdigkeit zu steigern, zitiert Arany auch italienisch die betreffenden Zeilen:

»Qual gran *sasso* talor, che o la vechiezza« usw.

Aber ihm genügen selbst diese Beweise noch immer nicht volkommen, er wühlt noch tiefer in der Fundgrube seiner Erinnerungen und fährt fort: »Desselben Vergleichs erinnere ich mich auch im Prosaepos des guten Fénelon, wenn ich mich nicht irre, am Anfang des IV. Gesanges und hoffe auch mehr zitieren zu können, wenn die Nachforschung der Mühe wert wäre. Doch auch soviel reicht, um die *Praxis* der Epiker auszuweisen« usw.[27]

VII.

Obzwar es interessant wäre, Aranys komparatives Vorgehen auch im weiteren zu folgen, um seinen weitläufigen Beweisstoff ermessen zu können, — in dem auch die Edda-Lieder eine Rolle spielen —, und seine minuziöse Analyse über die Abstufung des Wunderbaren, von dem sog. »kurzen« bis zu vollem Wunderbaren kennenzulernen, wollen wir uns doch für kurze Zeit von seiner Werkstattarbeit, von den äußeren Beweisgründen seiner Argumentation abwenden, um seiner inneren Beweisführung näherzutreten.

Arany ist auch auf dem Gebiet der inneren Beweisführung aus der Exaktheit des angehenden, engstirnigen Positivismus hinausgewachsen und scheint die Forderungen eines modernen Forschers gleichfalls gespürt zu haben: »Die Dichtung und die Kunst können nur im inneren Leben und in den geheimen Akkorden der Seele aufblühen«.[28] Arany versucht hinter die erforschten Texte zu blicken und im zusammengesetzten Stoff der Gedichte auch die Gefühle der Helden erschließen und vergleichen zu können, da diese Gefühle in der *Zrinyiász* sowohl psychologisch als auch geschichtlich nachgewiesen werden. Hier denken wir an jene mit empfindsamer Feder skizzierte Analyse, als Arany das Verhältnis der Personen zueinander und zu ihren Quellen in jener Szene untersucht, wo der wegen der Unbesonnenheit des Vaters zugrunde gehende Resman, dann der für den Tod seines Sohnes um Rache schnaubende und zuletzt von Zrínyis Hand fallende Mehmet auftreten. »Bei Mehmet schließt sich dem Schmerzen über den Verlust des Sohnes auch noch der Selbstvorwurf an: er selbst hat den Untergang herbeigeführt. Daher die Wut, die unendliche Erbitterung, die ihn seiner Besinnung beraubt«. Arany stellt die Frage: Woher kommt es, daß der »bisher weiche, gemütliche Mehmet« Zrínyi auf einmal zorniger angreift als Virgils wilder Recke, Mesentius, Aeneas, und sich selbst im Augenblick des Todes nicht versöhnt, wie es eben Mesentius tut. Der scheußliche lateinische Held — der von allen gefürchtet ist — erringt unsere Zuneigung durch zwei Charakterzüge: durch seine Liebe zu seinem Sohn und durch die innere Einkehr der letzten Augenblicke. Eben hier erfahren wir den Unterschied zwischen den beiden poetischen Auffassungen — analysiert Arany feinfühlend — da die Versöhnung — die von Virgil so kunstvoll ausgearbeitet ist — bei Mehmets Charakter unvorstellbar ist. Zrínyis relative Selbständigkeit wird eben dadurch erwiesen, daß er »seinem lateinischen Muster *soweit* folgt«. Der Pascha besitzt Mesentius' Härte nicht, er muß *jetzt* jene Kraft aufwenden, deren es ihm bisher ermangelte. Er ist ein Charakter, der »seine Kraft nur in der letzten Erbitterung« entfalten kann. Jener überraschende Wechsel, der ihn aus dem glücklichen, zuversichtlichen Befehlshaber von gestern zu einem den Sohn aus eigener Schuld verlierenden Vater, zu einem geschlagenen, vermutlich in Ungnade gefallenen Feldherrn, zum Heimatlosen, ja zum Bettler gemacht hat, »spannt seine Kraft zum Endkampf an. . . Hier

gibt es keine andere Versöhnung, als den Tod — analysiert Arany weiter — und zwar den Tod mit gehärtetem Herzen, ohne Verzagen. Wenn Olai-Beg (der Unterführer der türkischen Schar. *Á. B.)* sich gerührt Zrínyi zu Füßen wirft, so hat er das Recht dazu, da er im Kampf einen festen Charakter gezeigt hatte. Dieselbe Tat von Resmans Vater würde uns ekelhaft erscheinen. Er muß sterben, ohne ein flehendes Wort, ohne einen schwachen Blick, mit blutunterlaufenen Augen, wie er sein Schwert gegen Zrínyi erhoben hat«.[29]

Das Bild, das wir über Aranys komparatives Verfahren zu geben versuchten, wird jetzt, in den Abschlußstrophen des 3. Gesanges vollendet. Der individuelle Kampf der einzelnen hervorragenden Recken des ungarischen und türkischen Heeres nimmt bei Zrínyi ab und zu ein gigantisches Ausmaß an, der rührige Literaturwissenschaftler löste aber den bunten Stoff der Texte überall auf und weist unbeirrt — nicht selten bis zur Analyse der einzelnen Ausdrücke — Zrínyis Muster nach, anschließend zeigt er uns die Vorbilder der Muster und stets versucht er den psychologischen Hintergrund der in großen Zügen einander gleichen, im Wesen doch so unterschiedlichen Lösungen auszuleuchten. *Zrínyiász, Ilias, Aeneis, Gerusalemme, Orlando,* — im bunten Nacheinander wirbelt vor dem Leser das aus den klassischen Kunstepen der Weltliteratur angeführte Beweismaterial, und über dem Ganzen — wie ein moderner Prospero — steht Arany, als Herr der farbigen Bilder dieses Kaleidoskops, die auf Schwingen seiner Wünschelrute ihre Aufgabe gehorsam erfüllen: sie begründen, widerlegen, beweisen, erörtern.

VIII.

Aranys Abhandlung bricht hier, nach der vollführten Analyse des 3. Gesanges der *Zrínyiász* ab. Für die nicht zu Ende geführten Teile können jene Aufzeichnungen nur einen spärlichen Ersatz gewähren, die Arany für die Fortsetzung seiner Abhandlung vorbereitete.[30]

Die im Nachlaß des Schriftstellers vorgefundenen Aufzeichnungen zerfallen in zwei Hauptteile. Der erste Hauptteil ist eine organische Fortsetzung der akademischen Antrittsrede und gliedert sich wieder in zwei kleinere Kapitel: in die Analyse des 4. Gesanges und in die von Arany für sich selbst verfertigten Notizen, in jene Zettel, auf die er die bereits untersuchten und die noch zu untersuchenden Stellen der *Zrínyiász* verzeichnet hatte.

Der zweite Hauptteil hätte nach der vorangehenden Analyse die Synthese aufzustellen: auf Grund der bisherigen Ausführungen wollte Arany Zrínyi einen Platz neben Tasso, Virgil und neben den anderen klassischen Schriftstellern des Epos anweisen.

Wir wollen diese hinterlassenen Teile einzeln untersuchen.

Der erste Hauptteil (der die bezeichnende Überschrift »analytische Vergleichung« trägt): setzt jene Arbeit fort, die von Arany in seiner Antrittsrede als analysierend bezeichnet wurde, und von der er versprach, in ihr — sich auf einzelne Bemerkungen beschränkend — dem Text der *Zrínyiász* zu folgen. Die erste Hälfte dieses Teiles ist eine fast »druckfertige« Analyse des 4. Gesanges des Heldengedichtes. Arany beweist, daß durch ein Gedankenspiel über das flüchtige Glück selbst dieser Gesang eine Verwandtschaft mit der *Aeneis* aufweist, obwohl der Forscher feststellt, daß »dies mit voller Selbständigkeit erfolgt, wie aus dem Text die darauf aufgebaute Predigt, wie aus dem Keim die Pflanze selbst. Er (Zrínyi) verfährt fast wie ein Glossator, der den übernommenen fremden Gedanken selbständig umschreibt, erklärt und verziert«. Aranys Kunstfleiß und seine weitläufige Belesenheit können wir noch an einer Stelle beobachten: als er die Kolonne des vom Kampf bei Siklós nach Hause ziehenden Zrínyi untersucht, und betont, daß Zrínyi, der Dichter, die Schar seines Ahnen bewußt in zwei aneinander mit der Spitze anlehnende Keilformen ordnet, weil er — im Gegensatz zu den formlosen Massen moderner Epen — dazu vom »greisen Sänger von Maeon« ermutigt wurde, da »wir den Kriegsschauplatz der Ilias, die Ebene des Xanthus und Scamander fast bis auf die letzte Spur kennen, ganz bis auf die von der Sage geweihte Buche, die sozusagen der Scheidepunkt im Überschwemmungsgebiet der beiden Heere war«. Aber mit derselben planmäßigen Ausführlichkeit beschreibt auch der sonst »sparsam sprechende« Dante: er macht die Landschaft mit einer Sorgfalt bekannt, die schon fast an Pedanterie grenzt, wenn dies durch das Gewicht der entsprechenden Stelle im Gedicht bedingt wird.

Auch für die vom heutigen Komparatisten mit Betonung verlangte Gesellschaftsschilderung finden wir Hinweise in Aranys Essai. Zrínyi, der Türkenbesieger, — der die Gefallenen mit aller Ehrenbezeigung begraben läßt und somit in seinen eigenen Soldaten die Zuversicht für den Fall wachrief, daß auch sie dieses Ende erwartete: sie werden nicht zur Nahrung von Raaben und wilden Tieren — wendet sich mit seiner liebevollen Aufmerksamkeit den Verwundeten zu. Das Mitleid dem namenlosen Fußsoldaten gegenüber ist — wenigstens nach Aranys Wissen — bei allen Vorgängern Zrínyis etwas Unbekanntes: ». . . Um den Verwundeten, wenn er nicht vornehm ist, kümmert sich niemand. Indem Zrínyi (der Dichter) dadurch dem Charakter des Türkenbesiegers einen schönen menschlichen Zug hinfügt, ist er zugleich Zeuge der neuen Zeit«; und diese, vermutlich aus Zrínyis eigenen Kriegserfahrungen geschilderte kleine Zeichnung gereicht auch dem Zerleger des Epos, Arany, zur Ehre, in dem er dieses schöne Beispiel des richtig aufgefaßten Humanismus, der Achtung dem einfachen Menschen gegenüber nicht nur wahrgenommen hat, sondern auch würdigte und analysierte. Dieser Szene schließt sich noch der letzte Teil des 4. Gesanges an, als Zrínyi, der Türkenbesieger, »sich zum Heldenschmaus setzt, aber nicht abgesondert, sondern in einem gemeinsamen

Saal, zusammen mit seinen Soldaten. Der volkstümliche Feldherr fühlt sich recht wohl«.[31]

Die Zerlegung des 4. Gesanges, die uns Virgilsche und Tassische Reminiszenzen gleichfalls so freimütig schenkt, ist, leider, ein Bruchstück geblieben. Sich diesem Torso anschließend bietet uns das zweite Kapitel des ersten Hauptteiles manche interessanten Folgerungen. Dieser Teil ist eine Sammlung von teils bereits verwendeten, teils ungebrauchten Aufzeichnungen, u. zw. auf Zetteln herausgeschrieben. Diese mit großer Umsicht verfertigten Aufzeichnungen verraten, mit welcher Gewissenhaftigkeit Arany die ganze *Zrínyiász* mit dem gesamten *Gerusalemme liberata* und der ganzen *Aeneis* verglichen hatte, auch die weiteren weltliterarischen Beziehungen nicht vergessend, so vor allem die mit Homer und neben diesem mit Ariosto und von den Morgenländern mit Firdusi. Der erste Teil dieser Aufzeichnungen führt die parallelen Stellen — d. h. die Teile, wo »Zrínyis Handlung uns an Tasso oder an Virgil erinnert und mit geringeren oder größeren Abänderungen auf ihren Spuren weitergeht« — in jedem Gesang, ja in jeder Strophe an.

Das 3. Kapitel des ersten Hauptteiles untersucht die aus dem epischen Gemeingut in die *Zrínyiász* hinübergerettete *epische Struktur*. In diesem Kapitel lesen wir bloß kurze, fast hingeworfene Aufzeichnungen, wie sie Arany während seiner Lektüre, unter der Wirkung des ersten Eindrucks sich notiert hatte. Nach kurzen Bemerkungen, welche sich auf die traditionelle epische Struktur beziehen, sammelt Arany seine eigenen Ansichten hinsichtlich des betreffenden Begriffes. So notiert er sich unter dem Stichwort: »*Wunderbar. Auf den Volksglauben gegründet. Fremd.*«, über den Begriff *Fatum* das Folgende: »fataler Held, fatales Pferd, fatale Waffe usw. Fatale Hoffart, vor der Gefahr. Wahrsager irrt sich in seiner eigenen Prophezeiung. Wahrsagung findet keinen Anhänger. Wahrsager kennt nur gewisse Dinge, andere aber nicht. Erscheinung eines verstorbenen Helden, sofort nach seinem Tode. Schaudern vor Wunder unmittelbar vor dem Sterben« usw. Auch unter dem Stichwort *Handlung, Charaktere* lesen wir interessante Beobachtungen: »Einheit der Handlung; Geschichtliche und gedichtete Teile; Die poetische Wirkung der Wahrheit; Epische Glaubwürdigkeit; Einheit des Ortes und der Zeit; Der kühne Gegenheld erschrickt *ein einziges Mal:* vor der Hauptperson; Heldenhaftes Weib, männliches Weib; Weibliche Heldenhaftigkeit mit Weiblichkeit begründet« usw. Den kleineren Teil seiner Aufzeichnungen hat Arany in den bereits besprochenen Teilen seiner Abhandlung verarbeitet, den weit größeren Teil aber wollte er im Laufe der Analyse der folgenden Gesänge verwenden.

Der vierte Punkt des ersten Hauptteiles bietet eine *Analyse* in Beziehung auf die *Aeneis*. In diesem Kapitel können wir die ungewollte Verschiebung von seiner ursprünglichen Absicht erkennen: eigentlich wollte er Zrínyi mit Tasso vergleichen, aber schon zu Beginn seiner Untersuchungen wurde es ihm klar, daß Zrínyi, der Dichter, von Tasso viel weniger abhängig ist als

dieser (d. h. alle beiden) von Virgil. Deshalb hatte er — sozusagen für private Aufzeichnungen — Virgils *Aeneis* in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen gestellt und zu den einzelnen Zeilen, oder genauer: zu den einzelnen Gedanken des in Gesänge eingeteilten lateinischen Heldengedichtes hat er dann die Übernahmen Tassos und Zrínyis hingestellt. Diese Analogien sind entweder unmittelbar oder — wie im Falle Zrínyis — indirekt durch Tassos Vermittlung zustande gekommen. Inzwischen vergißt Arany auch nicht, daß selbst manche Stellen der *Aeneis* aus Homers Epen übernommen sind. Es würde uns zu weit führen und wahrscheinlich auch eine fruchtlose Arbeit bedeuten, wenn wir Aranys vergleichenden Untersuchungen Punkt für Punkt folgen wollten, statt dessen wollen wir aus Aranys Gedankensplittern bloß einige Proben herausgreifen. Bei der Zeile 270 im 2. Gesang der Aeneis lesen wir: »Hectors Erscheinen in *Aeneas' Traum. Radivoj* (ein Held Zrínyis) — *Zrínyi*, IX. Gesang. Alecto in Rinalds Maske, Tasso, VIII. Gesang, Zeile 60. Zrínyi, IV. Gesang, Zeile 49«. Zur Zeile 196. im IV. Gesang der *Aeneis* hat Arany die folgende Bemerkung gemacht: »Iarbas Anflehung wird sofort erhört. Ebenso bei Tasso die des Bouillons, in der ‚Zrínyiász' die Zrínyis (Tasso, XIII. 70—80. Zrinyias, II.)«. Nachdem Arany — unter anderen — den IX. Gesang der *Aeneis* völlig zergliedert hatte, verzeichnet er am Ende, sozusagen als Zusammenfassung: »Aus diesem Gesang hat Zrínyi also vier auffallendere Episoden übernommen: Nysus und Euryalus; Lycus und Helenor; Pandarus und Bitias; das Steckenbleiben des Turnus«.

IX.

Den zweiten Hauptteil des Essai-Bruchstückes, das uns in Aranys Nachlaß überliefert ist, bildet die dem analytischen Kapitel folgende Synthese. Auch aus diesem Hauptteil sind bloß drei, verhältnismäßig kurze fragmentarische Kapitel auf uns gekommen: ein umfangreicheres Kapitel mit der Überschrift *Stoff und Zeitalter*, Aufzeichnungen mit dem Titel *Fabel und Mechanismus* und zum Schluß einige Sätze über die *Hauptperson*.

Das erste, den *epischen Stoff und das epische Zeitalter* untersuchende Kapitel vergleicht die Stoffwahl von Tasso und Zrínyi. Die Besprechung setzt mit Tasso ein: Arany schildert mit einigen Zügen das Zeitalter der Kreuzzüge und entwirft im allgemeinen den Gegenstand des Kunstepos, das sich ein erhabenes Ziel setzt: »...Die Aufgabe der Gedichte dieser Art ist nicht die Kämpfe und Krieger einfach zu beschreiben und besonders nicht durch Hervorheben von Fausthelden etwa die materielle Kraft anzupreisen, sondern den Kampf auf Leben und Tod vor die Augen zu zaubern, durch deren Fegefeuer die das Schicksal der Irdischen waltende Macht die gesamte Menschheit oder deren beträchtlichen Teil, z. B. eine Nation, zum Ziele ihres Daseins, fast sichtbar näher bringt, zur Annahme einer Idee reifer macht oder vor

Untergang bewahrt. Das Epos ist also immer der Ausdruck eines gemeinsamen Interesses; die Helden erscheinen wie Vorkämpfer dieses Interesses, wie erwählte Menschen ihres Zeitalters... Während das Drama, noch enger betrachtet aber die Tragödie sich gegen »Viele« aufbegehrt und sozusagen gegen den Strom schwimmt, ist der epische Held der Strom selber, welcher die kleineren Quellen, Flüsse in sich vereinigend, auf den von der Vorsehung ihm angewiesenen Abhang zueilt... Was den *Kreis* anbelangt, übertrifft Tassos Stoff alle Epen des Altertums, da es in der Antike keine die Nationen verbindende Idee gibt, dort ist die *sich* selber spürende junge *Nationalität;* hier steht das seiner Kraft bewußte jugendliche *Christentum.*«[32]

Im weiteren weist er nach, daß der Verfasser des *Gerusalemme* den Stoff glücklicher gewählt hatte als seine Dichtergenossen: Dantes und Ariostos Epen haben z. B. einen anderen Charakter, Milton und sein entfernter Schüler, Klopstock, griffen zu einem »überepischen« Stoff, und der epische Stoff Camoens' ist gar ungenügend.

Arany verteidigt Tasso gegen den Tadel, daß sein Epos insgesamt bloß vierzig Tage umfaßt, da Tasso aus der seit mehreren Jahrhunderten dauernden und bloß historisch zusammenhängenden Ereigniskette kunstvoll eben jene Zeitspanne hervorgehoben hatte, in der — wie in einem Brennpunkt — die Begeisterung, die Reinheit des Interesses, der errungene Erfolg konzentriert erschienen, und dies alles von den »individuellen Zügen der Hauptperson« überglänzt war.

Es wurde Tasso auch vorgeworfen, daß er den großartigen Stoff, die große Idee der Kreuzzüge und die erkämpften Errungenschaften nicht völlig erschöpft habe. In diesem Zusammenhang ist Arany der Ansicht, daß der italienische Dichter das Gewicht gar nicht auf das Hauptereignis legt, sondern daß er sich viel lieber den spannenden, romantischen Abenteuern zugewendet habe.

Zrínyis Stoff ist enger: er wendet sich einem nationalen Gegenstand zu und auch hier mit einer bestimmten Zielsetzung. Sein Gegenstand, die »heldenhafte Verteidigung einer ungarischen Grenzfestung... besaß ursprünglich keine epische Größe«. Eben deshalb hat Zrínyi, der Dichter, diese schmale Grundlage erweitert und den Schein gegeben, als ob Sulimans Feldzug eine Gottestrafe gegen das lasterhafte ungarische Volk wäre, doch hat Gott — in der Absicht, den Sünder zu bekehren — Zrínyi als Sühneopfer, als Retter des Vaterlandes und des Volkes auserkoren. Diese Stoffwahl — betont Arany — hat den Dichter Zrínyi in die Reihe der erstrangigen Künstler gerückt. Tasso — so schlußfolgert Arany — »bleibt unter seinem Gegenstand, Zrínyi erhebt den seinigen zur epischen Größe.«

Arany untersucht auch, in welchem Verhältnis die beiden Dichter zu dem besungenen Zeitalter standen. Bevor er sich aber in diese geschichtlich-typologische Untersuchung einläßt, bespricht Arany noch die Beziehung der klassischen Epiker der Weltliteratur zu dem Zeitalter ihres Werkes, er unter-

sucht Homer, Virgil und Dante und setzt seine Betrachtungen fort: »Ich könnte noch Milton erwähnen, wie dieser im tiefwühlenden Jahrhundert der Theologie die großen Mysterien der Erlösung besingt; Ariosto, als er ironisch in das Gesicht der eben entschwundenden Epoche lächelt; Camoens, der schon das Neue begrüßt«.[33]

Tasso ist schon das Kind eines neuen Zeitalters, alle bezeichnenden Charakterzüge dieser Epoche sind in seinem Leben bereits vollkommen entwickelt, die Menschheit ist nun über die großen Entdeckungen hinweg, der Horizont ist im geistigen und im materiellen Sinne weit aufgemacht und der Blick ist von der Vergangenheit ab- und der Zukunft zugewandt. Die Vergangenheit, das Mittelalter ist ein ausgewachsener Anzug, ein Traum, aus dem die Menschheit erwacht ist.

Tasso wagt aber die neuen Aufgaben des neuen Zeitalters nicht auf sich zu nehmen, geistig wurzelt er noch immer im Mittelalter. Nur deshalb kann er seinen Herrn, den Herzog Alfonso d'Este auffordern, zur Befreiung des Heiligen Grabes von der heidnischen Herrschaft einen Kreuzzug zu führen. Nach dem Feldzug Ariostos und Pulcis gegen die abgeschmackten Ritterideale durfte dieser Anachronismus Tassos Zeitgenossen zum mitleidigen Lächeln veranlassen.

Arany untersucht auch die Verdächtigung, nach der Tassos Epos eine Lobpreisung des italienischen Ruhmes sei, da zwei hervorragende christliche Helden, Tankred und Rinaldo beide Italiener sind. Arany stellt fest, daß trotz allem im *Jerusalem* der Patriotismus nur selten eine Rolle spielt, und »Tankred ebensogut ein liebeskranker deutscher Ritter sein könnte; er weist nicht einen Zug des entschlossenen italienischen Charakters auf; keines seiner Worte, keine seiner Taten trägt den Stempel seiner Nation. Rinaldo ist weit mehr italienisch«, aber auch hier besang der Dichter nicht so sehr den Ruhm des italienischen Volkes, er lobt eher das Fürstenhaus d'Este. Nur in seltenen Augenblicken der nationalen Begeisterung richtet er einige aufmunternde Worte an die Italiener und auch die Landschaften seiner Heimat interessieren ihn erst dann, wenn sie von der klassischen Literatur bereits besungen sind.

Zrínyi, der Dichter, gehört gänzlich seiner Zeit an. Seine Jugend fällt doch mit der Periode des Dreißigjährigen Kriegs zusammen. Auch seine *Zrínyiász* erschien nur drei Jahre nach dem Frieden von Westfalen (1651) und trägt alle Zeichen der Gegenreformation und des tiefen Glaubens des Autoren. Selbst die Grundidee geht von diesem Gedanken aus, doch ohne daß der katholische Dichter bigott oder engstirnig wäre. Er weist den Protestantismus nicht der vermeintlichen religiösen Verirrung wegen zurecht, sondern »die Zügellosigkeit, Schlemmerei und im allgemeinen der moralische Niedergang sind es, wofür er die Reformation verantwortlich macht; anderswo sind es die nationale Zerrissenheit, die Kopflosigkeit und all die Flüche, die es nicht zulassen, daß die Nation vereint, groß und stark werde«.

Die zweite Leitidee des Epos ist der andere zentrale Gedanke der Epoche, die Zurückdrängung der im Verfall begriffenen Türkenmacht. Zrínyi, der Dichter, wirft dem Westen jene Versäumnisse vor, die dieser bei der Vertreibung der Türken aus Ungarn verschuldet hat und er fordert ihn auf, diese Fehler in Zukunft zu meiden. Doch versucht er vor allem auf seine eigene Nation einzuwirken, weil »religiöse und politische Zwietracht, moralischer Verfall, Fehde, neben persönlicher Heldenhaftigkeit militärische Unwissenheit, Indolenz und Disziplinmangel die Hauptsünden sind«.

Eingedenk, daß Zrínyi — obwohl er die klassischen Muster verwendet — neben dem bereits Erwähnten die heimatliche Scholle doch öfters und kühner schildert, können wir feststellen, daß »Zrínyi wirklich die Ideen seiner Epoche und seiner Nation widerspiegelt«. Die Analyse bricht hier ab und ihren Platz nimmt ein neues Kapitel mit dem Titel »*Märchen und Maschinerie*« ein.

Arany stellt schon in der Einleitung des Kapitels fest und illustriert auch mit reichem Beweismaterial, daß »Tassos Stoff in seinen Grundzügen dem der Ilias nachgebildet wurde«. Es würde uns zu weit führen, wenn auch wir die vielen Argumente aufzählen wollten, aber vielleicht ist es doch nicht uninteressant zu erwähnen, daß nach Arany in der *Ilias* das Schmollen Achilles', im *Jerusalem* aber das Fernbleiben Rinaldos das Haupthindernis bilden; Tasso hat die einfache Geschichte der *Ilias* zwar komplizierter, doch nicht besser gesponnen. Wenn wir aus der *Zrínyiász* die Maschinerie herausheben, so weicht ihre Handlung von der des *Jerusalem* wesentlich ab: »Suliman wendet sich nach göttlichem Beschluß mit ungeheurer Heeresmacht gegen Ungarn und somit indirekt gegen das ganze Christentum. Die Gefahr, die über der Heimat schwebt, ist ungeheuer, aber eine kleine Grenzfestung, eine Handvoll zu allem fest entschlossene Kämpfer, ein gotterwählter Held bricht die Übermacht des Feindes und rettet die Heimat mit seiner Aufopferung«.[34]

Das ungarische Epos entspricht allen Anforderungen der Aristotelischen Poetik. Nur ein einziger Einwurf kann erhoben werden: das Werk endet nicht mit jener Ruhe, die für ein Epos sonst so charakteristisch ist. Immerhin ist dies nicht der Fehler des Autors, sondern der des Gegenstandes, nichtsdestoweniger ist es ein Verdienst des Dichters Zrínyi, daß wir das Werk »dennoch versöhnt aus der Hand legen« und die Trauer um den Tod des Helden uns nicht bedrückt, sondern erhebt.

Die gleichartigen Züge der zwei verglichenen Werke (*Zrínyiász* und *Jerusalem*) entspringen dem Zusammenstoß zwischen Christentum und Islam. Tasso möchte sein Ziel durch den Zusammenstoß des christlichen Gottes und der heidnischen Unterwelt und mittels des Sieges des ersteren erreichen. Arany — das Wunderbare Tassos analysierend — kritisiert beim italienischen Dichter die Weise, in der er dieses Element verwendet. Arany hebt hervor, daß im christlichen Epos zwischen den himmlischen und höllischen Faktoren nicht derselbe Gegensatz herrschen könne wie in den heidnischen Helden-

gedichten, denn in jenem steht der Sieg immer an der Seite der himmlischen Gewalt, sie beherrscht die höllischen Kräfte, im heidnischen Epos aber geht aus dem Kampf gleicher Kräfte die stärkere als Sieger hervor. Arany stellt fest, daß man die Realität, innerhalb der Grenzen der Möglichkeit, selbst im Wunderbaren des Epos nicht aus den Augen verlieren darf. Nach seiner Meinung verteilt Tasso das Wunderbare freigiebiger als es die begrenzte Wahrscheinlichkeit erträgt. Arany arbeitet in diesem Falle fast mit der Exaktheit eines positivistischen Gelehrten: er stellt die im *Jerusalem* vorkommenden wunderbaren Elemente, die himmlischen Szenen zusammen und zählt »nur in der Eile« 37 solche dichterischen Kniffe, und unter ihnen füllen mehrere einen halben oder gar einen ganzen Gesang aus. Arany erklärt seine Theorie: das Wunderbare ist ein Teil der Erhabenheit. Wenn der Dichter es allzu oft verwendet, so mißbraucht er es eigentlich, weil es nur »in seltenen, feierlichen, verklärten Augenblicken am Platze ist«. Wir können Tasso nicht einmal damit verteidigen, daß sich die Epen der Antike reichlich des Griffes der göttlichen Einmischung bedienten, weil nach dem Glauben der Heiden der Mensch von ihm zugetanen oder feindlich eingestellten Kräften umgeben ist, das Wunderbare des christlichen Epos dagegen stützt sich auf eine einzige Hauptmacht, auf Gott.

Auch bei Zrínyi »treiben die Mächte des Himmels und der Hölle die Handlung vorwärts«, doch ist die Spannung zwischen den beiden Polen nicht so groß wie bei seinem italienischen Vorbild, weil die Unterwelt dem Himmel untertan ist: fügt sie sich nicht, so geschieht dies nur aus Rebellion. Jener Kunstgriff, wonach Zrínyis Gott zugleich der Herr der Unterwelt ist, gestaltet das ungarische Heldengedicht christlicher als es sein italienisches Musterbild ist. Der Umstand, daß Zrínyi Tassos Fehler nicht begeht und daß er sein Epos nicht mit dem Wunderbaren überlastet, ist in kleinerem Maße dem hemmenden Einfluß des dazumal in Ungarn sich verbreitenden Protestantismus, mehr dem gesunden ästhetischen Sinn Zrínyis zuzuschreiben. Arany ist übrigens mit seiner interessanten Gegenüberstellung von Ursachen und Wirkungen zum Vorläufer der vergleichenden typologischen Studien geworden.

Das letzte — kurze, nur einige Bemerkungen umfassende — Kapitel des zweiten Hauptteiles, das die Synthese von Aranys Zrínyi- und Tasso-Forschungen enthält, befaßt sich mit den Charakterzügen der Hauptperson. Die offensichtlich als Entwurf skizzierte Untersuchung nimmt »die vier Großen« der Reihe nach vor: Homer, Virgil, Tasso, Zrínyi. Die Helden Homers überragen den Durchschnitt, sie sind Menschen mit großen menschlichen Tugenden und Fehlern. Von ihnen wird jener die Hauptperson, der die meisten großartigen menschlichen Charakterzüge besitzt. Nach der Meinung Aranys wollte Virgil einen »Exemplarhelden«, also einen Typus, schaffen. Gerade deshalb sammelte er vorerst die hervorragenden menschlichen Eigenschaften und diese übertrug er auf seinen Helden, Aeneas, der trotzdem nicht frei von allen

Schwächen geblieben ist. Diese typologische Charakterisierung hatte Tasso weiterentwickelt: seine Helden sind schon fast Symbole, ohne jeglichen menschlichen Zug. Auch Zrínyi lernte von seinen Vorbildern diese Art der Charakterisierung, doch wurde sie bei ihm nicht typisch. Der Held von Sziget ist ein echter Mensch, aus Fleisch und Blut geschaffen, mit menschlichen Schwächen und menschlichen Tugenden. Auch sein Glaube ist anders geartet als der von Tassos Helden: tiefe selische Überzeugung charakterisiert ihn, die aber seine übrigen menschlichen Gefühle nicht berührt. »Godofred kann man wie ein schön gemaltes Bild nur bestaunen, Zrínyi aber gleichzeitig ehren und lieben«.[35]

Diese, die Figur der Hauptperson schildernde Skizze ist das letzte ausgearbeitete Kapitel.

X.

Auf das gesamte Werk zurückblickend, können wir feststellen, daß Arany das Niveau der Forschungen der zeitgenössischen Wissenschaftler wesentlich übertrifft; auf dem Gebiete der vergleichenden Methodik verbleibt er nicht bei der einfachen Untersuchung der Wirkungen und Entlehnungen, sondern bereicherte die bisherigen Methoden mit zahlreichen neuen Gesichtspunkten.

Welche sind jene Gesichtspunkte, durch die Aranys Studie seine Epoche überragte und Neues, Originales zu bieten vermochte? In erster Linie jene Erkenntnis, daß man Goethes Konzeption von der Weltliteratur nicht auf die europäischen und innerhalb dieser auf die westlichen Literaturen einschränken darf. Die engen Grenzen unseres Kontinents überschreitend, erstreckte er seine Forschungen auf die damals für ihn erreichbaren Werke des Morgenlandes, und so, die Schranken des homerischen Epenkreises erweiternd, weist er den Weg zu einem in seiner Zeit neuartigen und kühnen geistigen Internationalismus.[36]

Ferner müssen wir bei Arany als einen modernen und nach vorwärts weisenden Zug betrachten, daß er nicht bei der oberflächlichen Untersuchung der Quellen, der gegenseitigen Wirkungen einiger Werke verblieb, sondern daß er sich »mit den Vorbildern der untersuchten literarischen Erscheinungen, der betreffenden historischen und spezifisch literarischen Entwicklung und mit dem Verhältnis der durch die Symptome widerspiegelten sozialen Wirklichkeit« befaßt hat, und neben der Übereinstimmungen auch die ebenfalls als Beweismaterial annehmbaren Gegensätze erschloß.[37]

Zu Aranys Zeit — und vor allem in seiner Heimat — erschien es als eine neue und kühne Theorie, daß in seiner Konzeption das literarische Werk im Mittelpunkt der Forschung steht, und daß er — die künstlerische Schöpfung als eine vielseitige Totalität betrachtend — an Stelle der bloßen Registrierung der toten Tatsachen die Werte und die Qualitäten zu erschließen sucht.

Dies bedeutet mit anderen Worten, daß er nicht analysiert, nicht charakterisiert, ohne kritische Prinzipien anzuwenden: bei ihm verschmilzt also bis zu einem gewissen Grade Literaturgeschichte und Kritik. Bei Arany wirken in der Lösung des zentralen Problems die Theorie, die Kritik und die Geschichte zusammen, was nichts anderes zu bedeuten hat als eine gleichzeitige Beschreibung, Erklärung und Bewertung der analysierten und verglichenen künstlerischen Schöpfungen.[38] All dies bedeutet einen weiteren Schritt in die Richtung, wo der Forscher bestrebt ist, die Schönheiten des untersuchten Werkes zu verstehen, und er legt weniger Wert darauf, diese Schönheiten mit Hilfe der Vorbilder oder der Umgebung um jeden Preis zu erklären. Arany hat den letzten Schritt nicht getan, er betrat aber jedenfalls den dahinführenden Weg.

Obwohl in Arany der gute Wille vorhanden war, als Vermittler zwischen den, die verschiedenen Literaturen vertretenden, schöpferisch veranlagten Künstlern zu dienen, können wir bei ihm doch den Erbfehler der komparativischen Literaturwissenschaftler feststellen, nämlich daß er an der zu seiner Zeit bereits anderthalb Jahrtausende alten, klassischen Literatur als an einem Ausgangspunkt noch immer festhält; dabei kann er gerade im Laufe seiner kritischen Tätigkeit nicht immer auf dem Standpunkt der kühlen Objektivität verharren: jener schon beobachtete Charakterzug, daß er manchmal gänzlich in seinem Gegenstand aufgeht, machte ihn mehr als einmal voreingenommen und in solchen Fällen wird er vorübergehend von der Ansicht beherrscht, wonach er seinen geliebten Dichter, Zrínyi, sogar für größer hält als dessen klassische Vorbilder es waren. Vor der die Komparatisten im allgemeinen bedrohenden Gefahr, Nationalist zu werden, bewahrt ihn doch seine puritanische Persönlichkeit und, daß er im edlen Sinne des Wortes ein Patriot und zugleich ein Humanist war. Seine bescheidene und doch selbstbewußte Nüchternheit hält ihn auch von den Übertreibungen der Romantik und von nebelhaften Ideen der Metaphysik zurück. Dies alles zeugt von der Geistesverwandtschaft Aranys mit dem um eine Generation jüngeren begabten russischen Komparatisten, mit Wesselowskij.[39]

Dieselbe Nüchternheit schützt ihn vor der doppelten Gefahr, die Form dem Inhalt oder — im entgegengesetzten Sinne — die Ideen der Erscheinung aufzuopfern. Arany erstrebt ein Gleichgewicht der geschichtlichen und ästhetischen Betrachtung und wenn in etlichen Teilen seines Aufsatzes die eine oder die andere Auffassungsweise auch überwiegend ist, wird — die Abhandlung als Ganzes betrachtet — das gesunde Gleichgewicht immer wiederhergestellt.

Vor billiger Findigkeit und vor gewinnender äußerer Effekthascherei hat ihn sein gründliches Wissen bewahrt: er konnte die fremdsprachigen Texte im Original lesen, deshalb führt er nie auf Mißverständnissen gegründete Hypothesen an. Er erschließt keine zufälligen Übereinstimmungen oder gleicher

geschichtlicher und gesellschschaftlicher Basis entspringenden Ähnlichkeiten, sondern weist nur auf die, zwischen den verglichenen Autoren bezw. Texten wirklich bestehenden Zusammenhänge hin, — gewöhnlich mit kühlem und nur selten mit gefühlsdurchwärmtem Ton.

Der Weg war lang, auf dem wir dem Forscher Arany folgten, doch können wir nur bedauern, daß wir ihm nicht auch weiter nachgehen können, daß sein Aufsatz Fragment geblieben ist. Es ist ein Schaden für die ungarische Literaturwissenschaft und auch für die internationale komparatistische Literaturgeschichte, die im Falle eines Abschlusses dieses Werkes schon vor mehr als hundert Jahren um eine in vielen Gesichtpunkten zeitechte, moderne vergleichende Arbeit bereichert worden wäre. Dessenungeachtet hoffen wir, daß es uns gelungen ist zu beweisen, daß Aranys Studie *Zrínyi und Tasso* auch als Bruchstück ein wertvolles und bleibendes Denkmal der sich zu jener Zeit entfaltenden ungarischen Literaturwissenschaft bleibt, der Literaturwissenschaft, für die in unserer Heimat Aranys Werk den Grundstein legen half.

Anmerkungen

[1] Aranys literaturwissenschaftliche und ästhetische Tätigkeit wurde vielfach besprochen. Wir möchten aus dieser verzweigten und auch hinsichtlich des Wertes nicht eindeutigen Literatur bloß einige grundlegende Werke hervorheben: Barta, J., *János Arany.* Budapest, 1953; Bóka, L., *A lírikus Arany,* (Arany, der Lyriker). Veröffentlichungen der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Sektion der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Bd. III. Heft 1—2.; Boromisza, J., *Arany János mint esztétikus* (János Arany als Ästhetiker). Versecz, 1910.; Császár, E., *Arany és az utókor* (Arany und die Nachwelt). Budapest, 1932.; Ders., *Arany János képzelete* (Aranys Einbildungskraft.) Debrecen, 1927.; Hermann, I., *Arany János esztétikája* (Aranys Ästhetik). Budapest, 1956.; Horváth, J., *Aranytól Adyig* (Von Arany bis Ady). Budapest, o. J.; Mitrovics, Gy., *Arany János esztétikája* (Aranys Ästhetik). Irodalomtörténeti Közlemények, 1925. Heft I—IV.; Riedl, Fr., *Arany János.* Budapest, 1957.; Sőtér, I., *Arany János.* Csillag, Heft Dez. 1952, Febr. 1953.; Trencsény, K., *Arany János és az eposzi közvagyon* (János Arany und das epische Gemeingut). Budapest, 1928.; Vajda, Gy., *A magyar összehasonlító irodalomtudomány történetének vázlata.* (Entwurf von der Geschichte der ungarischen vergleichenden Literaturwissenschaft) Világirodalmi Figyelő, 1962. Heft 3.; Voinovich, G., *Arany János életrajza* (Aranys Biographie). Bd. 1—2. Budapest, 1929. und 1931.

[2] *Arany János Összes Munkái* (Aranys Sämtliche Werke). Budapest, 1900. Bd. XI. S. 257.

[3] van Tieghem, P., *La littérature comparée.* 3e ed. Paris, 1946 S. 64. Einzelne Kapitel auch ungarisch: Tanulmányok az összehasonlító irodalomtörténet köréből. A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtörténeti Intézete (Abhandlungen aus dem Bereiche der vergleichenden Literaturgeschichte. Institut für Literaturgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften). Budapest, 1962. I. Teil, S. 7. ff.

[4] Aranys Tätigkeit zu dieser Zeit wird durch I. Hermann eingehend besprochen. A.a. O. S. 177—229.

[5] Konrad, J. I., *Probleme der gegenwärtigen vergleichenden Literaturgeschichte.* Iswestija AN SSSR Otdel. lit. i jaz. 1959. S. 315—333. Veröffentlicht in den „Abhandlungen. . .“ Teil II. S. 1—39.

[6] van Tieghem, P., A. a. O. S. 67.

[7] Voisine, J., *Qu'est ce que la littérature comparée?* Revue de l'enseignement supérieur, 1957. Nr. 3. S. 61—67. Einzelne Kapitel veröffentlicht in den „Abhandlungen. . .“ Bd. I. S. 68—69.

[8] Briefwechsel zwischen Arany und István Szilágyi: Szilágyis Brief v. 17. Jan. 1848 und Aranys Antwort v. 27. Jan. 1848. *Aranys Sämtliche Werke*, Bd. XI. S. 49.
[9] Ebenda, Bd. XI. S. 257.
[10] Vgl.: Vajda, Gy. M., A. a. O.
[11] *Zrínyi és Tasso* (Zrínyi und Tasso.) Aranys Sämtliche Werke, Budapest, 1900. Bd. V. S. 3—102.
[12] Ebenda, S. 6.
[13] Es wurde neuerdings z. B. bei Thomas Mann festgestellt, daß er fast bis zu den geringsten Einzelheiten das Leben kopierte, und keine seiner Personen und Gegenstände ist frei erfunden, sondern auch die einzelnen Situationen wurden dem Leben abgelauscht.
[14] *Aranys Sämtliche Werke*, Bd. V. S. 7.
[15] Ebenda, S. 13.
[16] Ebenda, S. 115.
[17] Jakobson, L., *A. N. Wesselovskij*. Literaturnaja Enciklopedija, Moskva, 1929. Bd. II. Spalte 194—201. Veröffentlicht in den Abhandlungen, Bd. II. S. 123.
[18] Wellek, R., *The Crisis of Comparative Literature*. Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association, 1958. Herausgegeben von W. P. Friedrich, Chapel Hill, N. C. 1959. S. 175—192. Veröffentlicht in den Abhandlungen, Bd. I. S. 75—93.
[19] *Aranys Sämtliche Werke*, Bd. V. S. 31.
[20] Ebenda, S. 44.
[21] A. a. O. S. 216.
[22] *Aranys Sämtliche Werke*, Bd. V. S. 54.
[23] Ebenda, S. 55.
[24] Ebenda, S. 57.
[25] A. a. O. S. 253.
[26] *Aranys Sämtliche Werke*, Bd. V. S. 79.
[27] Ebenda, S. 86—88.
[28] Farinelli, A., *Gl'influssi letterari e insuperbire delle nazioni*. Erschienen in Mélanges Baldensperger. Paris, 1930. S. 273. Zitiert in den „Abhandlungen", Bd. I. S. 87.
[29] *Aranys Sämtliche Werke*, Bd. V. S. 92.
[30] *Zrínyi und Tasso-Studien*. Aranys Sämtliche Werke, Bd. X. S. 424—479.
[31] Ebenda, S. 435.
[32] Ebenda, S. 459.
[33] Ebenda, S. 461.
[34] Ebenda, S. 473.
[35] Ebenda, S. 479.
[36] de Deugd, C., *De eenheid van het comparatisme*. Utrecht, 1962. S. 9.
[37] Širmunskij, W. M., *Probleme der vergleichenden Untersuchung der Literaturen*. Izvestija AN SSSR Otdel. lit. i jaz. 1960. S. 177—186. Erschienen in den „Abhandlungen...", Bd. II. S. 178.
[38] Wellek, R., a. a. O. S. 89.
[39] Jakobson, L., a. a. O. S. 118—129.

La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques

(Le poème épique «Țiganiada» de Ion Budai-Deleanu et celui de János Arany «Les Tziganes de Nagyida»)

Par

ENDRE PÁLFFY

(Budapest)

Ion Budai-Deleanu est considéré par l'histoire littéraire comme l'interprète des tendances littéraires de l'École Transylvanienne, et ceci est exact, surtout si l'on pense à son oeuvre principale, son *Épopée tzigane*. Néanmoins l'oeuvre entier de Budai-Deleanu est beaucoup plus vaste, et comprend une vingtaine de volumes de manuscrits portant sur la pédagogie, la philologie, l'histoire, le droit, la littérature, et dont chacun s'adapte parfaitement aux idéaux et aux objectifs pratiques de l'École Transylvanienne, représentante des lumières roumaines.[1]

L'École Transylvanienne, étape importante de la civilisation roumaine, a de nos jours une riche littérature. Les sources, son essence ont été éclaircies de différentes manières par les critiques de telle ou telle époque, conformément à leur prise de position idéologique.[2]

A la suite d'un examen approfondi des composants économiques, politiques, sociaux et culturels, les monographies et les études parues après la libération nous présentent l'activité des membres de la triade transylvanienne — Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior — et leur rôle dans l'histoire littéraire roumaine d'une manière authentique et variée. En effet, si nous entendons par Lumières la lutte contre le féodalisme, l'intérêt passionné pour les sciences et en premier lieu les sciences naturelles, la propagation de l'usage de la langue maternelle, ces critères se présentent nettement dans l'idéologie de l'École Transylvanienne. Cette époque voit paraître plusieurs oeuvres qui discutent l'origine romaine des Roumains de Transylvanie. Les membres de la triade rejettent ces doctrines qu'ils considèrent comme des accusations. Ils se proposent d'attester, à l'aide de l'histoire et de la linguistique, la latinité du peuple roumain et de la langue roumaine, c'est à dire les principes préconisés antérieurement, par les chroniqueurs — Grigore Ureche, Miron Costin, Stolnicul Constantin Cantacuzino et d'autres. Or, chez les chroniqueurs, le problème de la latinité n'est qu'une constatation parmi d'autres, mais chez les écrivains de l'École Transylvanienne il devient un sujet de recherches indépendant. Certaines constatations des membres de la triade ne sont pas exemptes d'erreurs,

ainsi par exemple leur théorie sur l'origine de la langue roumaine à partir du latin classique ne s'est pas avérée inattaquable, mais par leur activité ils servaient à l'époque le progrès et élevaient la voix dans l'intérêt du peuple opprimé. Nous considérons comme un indice important des relations scientifiques hungaro—roumaines le fait que les membres de la triade étaient amicalement liés à quelques savants et écrivains hongrois, Benedek Virág, György Aranka, József Benkő, Dániel Kornidesz, István Katona, Mihály Tertina et d'autres.[3]

Nous devons souligner encore une autre circonstance. Les membres de la triade avaient fait leurs études à des facultés de théologie de l'étranger, c'étaient des prêtres ordonnés qui enseignaient à des écoles ecclésiastiques et, malgré tout ceci, leur manière de voir était caractérisée non par la position d'esprit de l'Église, mais par l'influence bienfaisante des idéaux de l'époque des lumières. Leur séjour à Rome leur révèle la soif de domination du pape, le luxe de sa cour, l'immoralité de ses prélats, et ces expériences se reflètent puissamment dans leurs oeuvres. L'anticléricalisme des membres de la triade signifiait donc une attaque contre le rempart solide du féodalisme, l'Église catholique romaine.

Nous avons tenu à faire ces observations préalables car c'est grâce à elles que l'on peut comprendre l'activité des auteurs de l'École Transylvanienne, activité où les idées des lumières ont trouvé un sol fertile. Vasile Aaron, Ion Barac soulèvent fréquemment la question de l'origine romaine, mais les grands problèmes de l'époque, l'indépendance nationale, l'oppression sociale, sont également exprimés dans leurs oeuvres. Ces écrivains sont animés du désir d'écrire, d'enseigner à la base des idéaux des lumières, de relever le peuple du point de vue culturel. C'est l'époque de l'enrichissement rapide de la littérature roumaine, avec l'essor de la traduction littéraire qui équivaut en dernière analyse à l'enrichissement de la littérature nationale. Nous citons ici une oeuvre traduite de la littérature occidentale et très répandue, l'écrit philosophique de Gabriel Thureson Oxenstiern, intitulé *Pensées sur divers sujets avec des réflexions morales*. Les traductions d'auteurs inconnus datant de 1780, 1785 et 1803 attestent également la popularité de l'oeuvre. Nous pouvons faire état aussi de la traduction par Iordache Darie Dărmănescu du roman fragmentaire, basé sur un motif de conte, de Vincent Voiture, habitué enthousiaste de l'hôtel de Rambouillet: *Alcidalis et Zélide ;* ou de la traduction par Samuil Micu du roman *Bélisaire* de Marmontel, protégé et disciple de Voltaire, roman qui fut flétri par la Faculté de théologie de la Sorbonne.[4]

A côté des précédentes se rangent les traductions et adaptations de Virgile et de Klopstock de Vasile Aaron. Quant à Ion Barac, il élargit encore le cercle des traductions; outre les oeuvres latines, françaises, allemandes, il remanie dans un style facile et agréable et des vers savoureux, de goût populaire, *l'histoire d'Argirus* d'Albert Gyergyai, le *Ludas Matyi* de Mihály Fazekas,

l'Ulysse d'András Dugonics, *le Combat des rats et des grenouilles* de Mihály Csokonai, *le Kartigám* d'Ignác Mészáros.[5]

Aaron et Barac ne comptent pas parmi les figures célèbres de la littérature roumaine, de nos jours encore ils n'ont qu'une importance secondaire, mais leur grand mérite est d'avoir traduit sous une forme démocratique quelques chefs-d'oeuvre des littératures antique et ultérieures.

Néanmoins, l'écrivain le plus remarquable de l'École Transylvanienne fut Ion Budai Deleanu. Il l'est à cause de l'humanisme classique du contenu idéologique et politique, de la forme artistique de son oeuvre, et aussi pour sa profession de foi poétique. C'est un poète conscient, qui professe parmi les premiers dans la littérature roumaine que la poésie doit exprimer sous une forme artistique de niveau le contenu basé sur la réalité.[6]

Nous ne connaissons sa vie qu'approximativement. Il est né près de Orăştie, à Cigmău (comitat de Hunedoara) vers 1760. Son père était prêtre, et sa famille avait donné un certain nombre d'érudits. Il fait ses études primaires dans son village natal, puis on l'envoie à Blaj, la ville d'écoles catholique grecque de l'époque, et cet entourage culturel, qui entretient un rapport vivant avec le peuple des villages par l'intermédiaire de ses professeurs et de ses étudiants, influence d'une façon décisive l'évolution du jeune homme. De 1780 à 1786 il termine ses études de théologie à Vienne et obtient même le doctorat. Les années de Vienne élargissent son horizon, enrichissent ses connaissances scientifiques et littéraires. C'est là qu'il fait la connaissance des membres de la triade transylvanienne, qui l'orientent vers l'histoire et la linguistique. Il étudie la littérature mondiale, des langues, le latin, l'italien, le français et traduit déjà une partie de l'oeuvre de Métastasio intitulée *Thémistoclès*. Il recueille les matériaux de son dictionnaire roumain-allemand, et du point de vue idéologique — conformément aux exigences de l'époque libérale josephiniste — il prend position pour l'État éclairé. Pendant quelque temps, il fut choriste à l'église Sainte-Barbe de Vienne, puis vers 1787 il revint à Blaj, où les jeunes de l'époque, enthousiastes pour les idées du progrès et tout ce qui était nouveau, étaient terrorisés par Ioan Bob, cet évêque dont l'ambition, l'étroitesse d'esprit, la jalousie et le conservatisme étaient inouïs. C'est sa malveillance, sa méfiance qui empoisonnait aussi la vie des membres de la triade. Notre écrivain lui-même ne peut rester que très peu de temps à Blaj comme professeur de collège, car l'évêque ne l'aime pas à cause de ses idées progressistes. Budai-Deleanu quitte Blaj, et en 1788 il est déjà Landgerichtssekretär au tribunal de Lvov. Il y passe trente ans, et cette période de sa vie est remplie d'une féconde activité d'écrivain. C'est là qu'il écrit son oeuvre imbue d'un esprit critique incisif sur la Bukovine, les *Kurzgefasste Bemerkungen über Bukovina*, ses oeuvres historiques que nous ne possédons qu'en manuscrit. *(De unione trium nationum Transylvaniae commentatio. De originibus populorum Transylvaniae)*, ses oeuvres linguistiques *(Dascălul romînesc pentru*

temeiurile gramaticii romînești, Teoria ortografiei romînești cu slove latinești), complétées par des écrits relevant du droit et de la pédagogie. Il mourut comme conseiller du tribunal en 1820 «se consumant au bûcher de la nostalgie du pays natal.»[7]

L'oeuvre principale de Budai-Deleanu est *l'Épopée tzigane*, qui fut publiée plus de 60 ans après qu'il l'eut écrite.[8]

L'épanouissement du talent de notre auteur est dû d'une manière décisive aux années passées à Vienne, pendant lesquelles il s'occupa non seulement d'études théologiques mais, comme nous l'avons dit, de philosophie, d'histoire juridique. Il connut la philosophie des lumières par les oeuvres de Christian Wolff, qui étaient à l'époque très répandues à toutes les universités de l'empire des Habsbourg. Toutes ces lectures contribuèrent à éclaircir chez le poète la base et la portée idéologiques de l'*Épopée tzigane*. La cristallisation du sujet fut facilitée par l'enfance, les années scolaires de Blaj, car le jeune homme qui observait constamment la vie du village et de la petite ville avait de nombreuses occasions de recueillir des expériences sur le mode de vie des Tziganes et leurs traits de caractère. Mais il ne faut pas oublier le troisième composant; Budai-Deleanu est grandement aidé dans la composition de son oeuvre et le développement de ses pensées par sa vaste érudition de littérature mondiale. L'influence directe du *Don Quichotte* de Cervantes est nettement attestée par son poème intitulé *Trei viteji* (Les trois preux),[9] dans lequel il présente sous une forme très intéressante les aventures du noble hongrois Uramházai Becskerek Istók et de son écuyer Haicu, sans que soit omise de l'oeuvre la femme adorée du monde des chevaliers, qui répond au beau nom d'Angéline. C'est peut-être justement l'influence évidente de Cervantes, un certain manque d'originalité qui incitèrent le poète à sacrifier son oeuvre et à en introduire une grande partie, sous une forme modifiée, dans son poème héroï-comique. Bien entendu Budai-Deleanu connaissait aussi les épopées classiques, l'*Iliade* et l'*Odyssée* d'Homère, l'*Enéide* de Virgile, la *Jérusalem délivrée* du Tasse, le *Roland furieux* de l'Arioste, le *Seau enlevé* de A. Tassoni, les *Animaux parlants* de G. Casti, et surtout une Enéide travestie d'Aloys Blumauer, intitulée *Abenteuer des frommen Helden Aeneas*, et la *Divine Comédie* de Dante.[10]

Il est à supposer que Budai-Deleanu connaissait également le *Combat des rats et des grenouilles* de Csokonai, qui fut traduit plus tard en roumain par un acteur nommé Józsi Koncz (1816). L'épopée comique de Budai-Deleanu se rattache encore à l'oeuvre de Blumauer et de Csokonai, du fait que l'*Épopée Tzigane* n'est qu'un travestissement de l'épopée, une imitation déformée, à un tournant de l'histoire où l'humanisme est remplacé par les lumières, et où les soi-disant grands idéaux, les exploits héroïques sont posés sur la balance sensible et froide de la critique.

L'*Épopée tzigane* est la première création épique de proportions réellement

importantes de la littérature roumaine. L'auteur forme l'action à partir de plusieurs fils, et malgré la multiplicité de ces fils, l'unité de l'épopée n'en souffre pas. Bien que l'action se déroule à l'époque du règne de Vlad Ţepeş, Budai-Deleanu ne subit pas l'influence d'une sorte de retour romantique au passé. Il revêt Vlad Ţepeş des qualités du souverain éclairé. L'oeuvre commence par l'indication du sujet ou plus exactement par l'invocation à la Muse. Le voïvode Ţepeş craint que les Turcs maraudant dans le pays n'utilisent les Tziganes à leurs propres fins, et c'est pourquoi il décide de les établir à un endroit déterminé. Il les rassemble donc et, après leur avoir adressé une exhortation à la vaillance, il les met en route vers le village désigné. Chemin faisant, la bonne amie du Tzigane Parpanghel, Romica, est enlevée par Satan qui s'est allié aux Turcs, et cet épisode devient la source des péripéties de Parpanghel. Après différentes aventures et de nombreuses escarmouches, les Tziganes arrivent au village désigné et décident de fonder un État indépendant. Une longue discussion s'engage sur la forme d'État à adopter, entre les partisans de la monarchie absolue et ceux de la république, puis ils ne peuvent se mettre d'accord quant à la personne du souverain, et la discussion se transforme en une bagarre sanglante. Les Tziganes se dispersent, quant à Vlad Ţepeş, trahi par les boyards, il quitte le pays, et la conduite de son armée est transmise à Romîndor, que ses soldats prieront de les conduire n'importe où, à la liberté ou à la mort.

On trouve peu d'oeuvres, dans la littérature roumaine, qui révèlent un univers intellectuel aussi riche que le poème héroï-comique de Budai-Deleanu. Il attaque l'ordre féodal et ses institutions, et l'oeuvre exprime les sentiments anti-féodaux des masses. A propos de son voyage en enfer, Parpanghel raconte que, dans ce monde dantesque, ce sont les tyrans, les oppresseurs des peuples qui souffrent des tortures les plus cruelles, mais ces damnés sont aussi les boyards, qui vivent en parasites aux dépens du peuple.[11] N'oublions pas que la naissance de l'Épopée tzigane coïncide avec la période qui suivit la Révolution française. L'idée de la liberté, l'éveil de la conscience nationale parcourt l'Europe, son influence idéologique provoque de larges remous en Autriche, en Pologne, en Transylvanie. Budai-Deleanu le voit clairement, et dans son épopée il consacre un chapitre à part à la discussion sur les formes d'État. Dans ce passage, on découvre l'influence de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*, et de *l'Esprit des lois* de Montesquieu.[12] Budai-Deleanu critique sévèrement, à la manière de Voltaire, le support du féodalisme, le clergé, mais il condamne aussi les obsédés de l'enrichissement, ceux qu'aveugle le démon de l'argent. Il démasque l'arrière-plan matériel des guerres, et dénonce en même temps les guerres entre les peuples.[13] Dans certaines scènes de l'épopée, on voit briller le patriotisme sincère du poète. Le jeune Romîndor assure au souverain que ses troupes sont prêtes à donner leur vie pour la patrie, et si la patrie doit périr, c'est ce même sort que souhaitent ses preux. Budai-

Deleanu nuance encore davantage cette idée: que l'ennemi victorieux ne trouve qu'une terre rasée et la mémoire glorieuse du peuple roumain.[14]

Par la suite, nous aurons encore l'occasion de développer certains aspects de la riche idéologie de l'oeuvre, et nous devons ajouter à notre critique que ses figures remarquablement dépeintes, le système des caractères, le ton populaire, les scènes remplies d'humeur, l'exigence de la discipline artistique, la vivante description du milieu, les alternances catalectiques des dizains trochaïques assez coulants, tout ceci fait du poème héroï-comique de Budai-Deleanu une des créations les plus réussies de la littérature roumaine.

De l'exposition des diverses phases de l'action, il ressort entre autres que l'*Épopée tzigane* est idéologiquement apparentée à l'épopée de János Arany, les *Tziganes de Nagyida*. Les affinités ont déjà été relevées,[15] mais nous sommes redevables jusqu'à ce jour de la comparaison des deux épopées, de la recherche des points de rencontre. Examinons donc de plus près les deux poèmes épiques. Le roumain date de 1812, celui de János Arany de 1851, le premier puise son sujet dans l'époque du règne de Vlad Țepeș (1456—1462), le second dans celle des luttes de Ferdinand 1er et János Zsigmond (1556). Budai-Deleanu traite son sujet en douze chants, Arany en quatre. L'anecdote historique versifiée d'Arany raconte comment le partisan de János Zsigmond, Márton Gerendi, a défendu le fort de Nagyida, avec ses soldats tziganes, contre les troupes autrichiennes de Ferdinand 1er. La garde hongroise quitte le fort, mais auparavant elle fait du voïvode de la bande de Tziganes campant dans les environs, Csóri, le commandant de la forteresse. Or, la gloire monte à la tête de Csóri qui décide de fonder dans la ville forte le pays des Tziganes. Ces derniers veulent fêter le grand événement et, tout en festoyant, épuisent toute leur provision de poudre en tirant des coups de feu en l'air. Après le festin, Csóri s'endort, et en rêve il remporte une victoire triomphale sur les Autrichiens assiégeant le fort. Lorsqu'il se réveille, il constate avec surprise que les assaillants se préparent réellement à lever le siège. Il les menace fièrement en leur disant que, s'il avait de la poudre, il leur tirerait dessus. Le commandant autrichien entend ses paroles, revient avec son armée et chasse les Tziganes du fort.

A propos des motifs communs — que nous exposerons en détail dans ce qui suit — se pose le problème du rapport des deux poèmes héroï-comiques. Les deux oeuvres sont éloignées d'une quarantaine d'années, et ceci en faveur de Budai-Deleanu. János Arany connaissait-il la Țiganiada? Voilà la question à laquelle il nous faut répondre. Récemment un chercheur, Endre Danielisz, s'est demandé si Arany savait le roumain. A son avis, les connaissances de roumain du poète sont attestées par les mots roumains que l'on retrouve çà et là dans ses poésies. Dans son poème intitulé *La miche ambulante* figure le mot «dászkál», dans l'élégie datée de l'année de sa mort «megmurut», dans son oraison funèbre tzigane les mots «szufla» et «murit». A Szalonta, Arany a noté la chanson de Todor Opre, dans laquelle se trouvent

les mots roumains suivants: primavare, pakulár, omenyije máre. Dans ses oeuvres, on compte environ cent cinquante mots roumains. Se basant sur ces attestations et d'autres encore, Danielisz en est venu à la conclusion qu'Arany «comprenait en général la langue roumaine en usage dans le peuple».[16]

Néanmoins, tout ceci témoigne simplement des connaissances de roumain d'un János Arany de culture latine et extrêmement versé dans d'autres langues étrangères, et ne prouve aucunement qu'il ait pu connaître directement ou indirectement l'épopée de Budai-Deleanu. L'un des plus grands obstacles à cette connaissance du poème était que le manuscrit de l'*Épopée tzigane* datée de Lemberg était éloigné et inaccessible. Citons à propos de cette question qui nous intéresse de près les paroles impartiales de Densușianu: «Même ceux qui — d'ailleurs peu nombreux — connaissaient l'activité de Budai-Deleanu de son vivant, et aussi après, appréciaient en lui le chercheur de notre langue, le philologue, sans savoir qu'il nous avait laissé une oeuvre poétique... Ce n'est que vers 1870 que, grâce à Papiu Ilarian, on apprit que Budai-Deleanu... avait écrit un poème, l'Épopée Tzigane, dont le révélateur lui-même, semble-t-il, ne connaissait pas la valeur, car dans l'énumération des manuscrits que nous avait légués l'écrivain transylvanien, il ne mentionnait ce poème qu'en dernier lieu, en observant qu'il avait presque oublié d'en faire état.»[17]

En possession de ces preuves, nous pensons qu'on peut déclarer en toute certitude qu'Arany ne connaissait et ne pouvait connaître le manuscrit de Budai-Deleanu, dont l'existence n'est mentionnée qu'une vingtaine d'années (!) après la composition des *Tziganes de Nagyida* par le bon connaisseur de la littérature roumaine contemporaine, Papiu Ilarian. A notre avis, il s'est passé ici, en sens inverse, la même chose que pour les oeuvres de Madách: *La tragédie de l'homme*, et d'Eminesco: *Memento mori*. Les deux écrivains ont créé leur oeuvre indépendamment l'un de l'autre, et nous ne pouvons parler que de parallèle entre les deux écrits.[18]

Budai-Deleanu et Arany ont composé tous deux un poème héroï-comique en conservant le ton héroïque et sublime de l'Épopée, ils ont choisi comme sujet de leur récit un thème comique qui rend ridicule les idéaux périmés.

En voulant exprimer des idéaux, un état sentimental, tous les deux poètes déterminent le but de la composition de l'oeuvre. Chez Arany, il s'exprime comme suit: «Désenchanté du cours de la vie et de moi-même, j'ai voulu trouver une compensation en peignant des figures caricaturales». Quant à Budai-Deleanu, voici ce qu'il dit à ce sujet: «Drept aceasta, aducîndu-mi aminte de ţara în care m-am născut, măcar că nouă ne este maşteră, multe cîntam eu de-ale noastre, amăgind vremea *în ceasurile mele mîhnicioase*» (C'est justement pourquoi, me rappelant ma patrie où je suis né, bien qu'elle soit pour nous une marâtre, j'ai beaucoup chanté nos faits, trompant ainsi le temps à mes heures de tristesse.)

Bien que dans les deux épopées les tenants de l'action soient la bande des Tziganes, il est clair que ce ne sont pas des Tziganes que parlent nos poètes. Budai-Deleanu pense aux Roumains, il adresse son oeuvre à son peuple en guise d'enseignement et l'exprime d'une manière ne prêtant à aucune équivoque dans la préface de l'*Épopée tzigane*. «Apprends donc pour finir que moi aussi suis tzigane, tout comme toi, et je considère comme un honneur d'écrire pour nos Tziganes, afin qu'ils comprennent à travers cette oeuvre comment étaient leurs ancêtres, et qu'ils apprennent à ne pas s'adonner à de telles folies.»[19]

Chez Arany, les actes bizarres des Tziganes représentent les erreurs des Hongrois qui firent couler leur sang dans la guerre d'indépendance. Dans les *Tziganes de Nagyida* il dénonce les querelles des chefs de la guerre d'indépendance, et exprime la douleur lancinante que lui causait l'échec de cette lutte. Dans le second chant de son oeuvre fragmentaire *Bolond Istók*, Arany raconte que c'est dans l'état d'âme du patriotisme désespéré que naquit, après la catastrophe de Világos, l'épopée tragicomique reglétant «ses sentiments sur le sort tzigane.»[20]

Les deux poètes — compte tenu des attributs de l'épopée — invoquent la Muse avant de décrire les exploits héroïques. Budai-Deleanu invoque la muse d'Homère qui chante la Batrachomyomachie, puis vient la proposition, l'indication du sujet, au cours de laquelle, bien que dans une mesure moins importante, il se sert du ton humoristique donné par le sujet: «Papier pacifique et engourdi, qui supporte en fardeau agréable Tout ce qu'ont écrit les sages, Et t'accommode aussi de sots propos — Reçois donc, je te prie, la charge de ces lignes, Bonnes et mauvaises, selon ce que je peux.»[21]

János Arany s'adresse également à la Muse, mais le ton qu'il emploie est plus malicieux et contient de nombreux éléments comiques: «Múzsa, te, ki nem jársz idres-bodros konttyal, /Vézna bőrödet sem fested bécsironggyal —/ De piros, de pozsgás napégette arcod: /Te segíts, méltóan elzengnem e harcot!»[22] (Muse, toi qui n'as pas de beau chignon ondulé, qui ne fardes pas ta peau chétive de chiffons viennois — Avec tes belles joues rouges et brunies de soleil: Aide-moi à chanter dignement ce combat!)

Pour souligner l'authenticité de l'oeuvre et accentuer le crédit poétique, nos auteurs jugent nécessaire de situer exactement l'action. Nous apprenons au début de l'épopée de Budai-Deleanu que Vlad Ţepeş avait réuni la troupe tzigane entre Alba et Flămînda, et par la suite le poète dit aussi que le lieu de leur établissement définitif désigné par le souverain était Spăteni.[23]

Dans son poème, János Arany situe la rencontre des armées au pied des monts de Tokaj, près des bords du Hernád, où se dresse un château à la tour tronquée.[24] Dans les deux épopées, conformément à la portée idéologique de ces oeuvres, les Tziganes incarnent des types différents. Les Tziganes défenseurs de la forteresse d'Arany, et la troupe tzigane partant en expédition de

Budai-Deleanu sont présentés dans l'énumération lorsqu'ils défilent devant leurs chefs. A l'opposé des épopées classiques, cette revue militaire a lieu chez les deux poètes dès le 1er chant. Des épithètes poétiques aident nos auteurs à créer l'effet comique. Chez Budai-Deleanu le défilé est ouvert par 300 Tziganes cribliers ayant à leur tête Goleman, qui «n'est pas couché sur le dos, quand il n'y a plus à manger dans son bissac». Après eux viennent les 200 Tziganes fabriquant des bagues et des garnitures d'argent, sous la conduite du jeune Parpanghel au beau visage. Ils sont suivis des Tziganes chaudronniers, puis des Tziganes forgerons dirigés par le sage Drăghici, de la troupe des confectionneurs de cuillers en bois conduits par Neagul le juste, des pailleteurs avec à leur tête le vaillant Tandaler, et enfin de la bande des Tziganes loqueteux «les bouches inutiles». Le signe commun à toutes les unités défilantes est que chaque Tzigane est armé d'un engin de guerre primitif. Et, ne l'oublions pas, certains de «ces descendants bruns de Pharaon» portent de noms «parlants»: Goleman est une allusion à l'adjectif «gol», qui signifie «nu», le nom de Parpanghel peut être rapproché du mot «parpalec», dont le sens est «miséreux», le nom de Bălăban rappelle le substantif «bălăbăneală», c'est à dire «titubation», Tandaler vient de «tanda» c'est à dire «paroles en l'air, fariboles».[25] La méthode correspond exactement au procédé de János Arany, qui indique également les noms parlants des défilants, leur occupation, leurs traits de caractère. Les Tziganes se rassemblent, le premier est Akasztó, «Pendeur», un grand diable de Tzigane, remarquable forgeron; puis le chétif Nyúlláb, «Patte de lapin», Degesz, «L'enflé» au gros ventre, le borgne Toportyán, «Loup», le vaillant Diridongó, «Bourdon», le célèbre Juhgége, «Gosier de mouton», et enfin Laboda «Epinard» qui déterre même les trésors enfouis, le voleur de chevaux Csimaz, «Ver blanc», et d'autres.[26]

Dans les deux épopées, c'est l'éveil des contemporains, l'indépendance nationale, l'importance des luttes libératrices qui sont au centre de l'intérêt. C'est ce qui inspire les scènes dans lesquelles Vlad Ţepeş et Márton Gerendi font appel à la fidélité, au courage des hommes rassemblés et les exhortent à défendre la patrie. Chez Budai-Deleanu, ces paroles sont les suivantes: «Pentrucă de acum ca şi ţăranii /Ceilalţi în mîndra Muntenie/ Veţi fi socotiţi şi voi Ţiganii, /Dacă veţi arăta hărnicie, /Apărînd ţara cum să cuvine/ De Turci sau alte limbe străine».[27] (C'est pourquoi à partir de ce moment, Comme les autres paysans de la belle Valachie, Vous aussi serez estimés, Tziganes, Si vous travaillez laborieusement, Défendant le pays comme il convient, Des Turcs ou d'autres gens de langue étrangère.)

Dans l'épopée de János Arany, le chef de l'armée adresse ses paroles à Csóri, voïvode des Tziganes, et lui dit ce qui suit: «Te pedig, barátom, míg távol leendek, /Válj becsületére híres nemzetednek;/ Kitörést ne próbálj . . . a nagy világér' se!/ De légy ember, ahol ember kell a résre.»[28] (Quant à toi, mon ami, tant que je suis absent, Reste tout à l'honneur de ton si fier pays.

Ne fais pas de sortie . . . jamais, au grand jamais ! Mais sois un homme, là où d'un homme on a besoin.)

Chez les deux poètes — et ceci est inspiré par les expériences passées, les cas répétés de trahison dans l'histoire de leur peuple — on trouve l'expression de la méfiance que ressentent les chefs à l'égard des personnages de l'épopée, Vlad Ţepeş ne se trompe pas aux promesses de la troupe tzigane. Il revêt tout comme ses hommes les habits des Turcs tombés sur le champ de bataille, et met ainsi à l'épreuve les Tziganes, qui se conduisent lâchement et se rendent justifiant par là les inquiétudes du souverain.[29]

Dans l'épopée de János Arany c'est Márton Gerendi qui fait prêter le serment de fidélité au voïvode Csóri, afin que celui-ci ne révèle pas leurs secrets communs. Or, lorsque le moment de se battre arrive, et qu'il faut partir à l'assaut, les Tziganes se mettent à courir . . . mais en ayant soin de tourner le dos à l'ennemi.[30]

Dans le poème héroï-comique roumain — les Tziganes doivent lutter contre les Turcs, tandis que dans l'épopée hongroise le camp adverse est représenté par les assaillants autrichiens. Dans celui-là l'ennemi est une foule dont ne se détachent pas des héros individuels, alors que dans celle-ci déjà le nom de Mihály Puk Puckheim cache une allusion au général Puchner, chef de l'armée autrichienne luttant contre la guerre d'indépendance.[31]

Nos poètes voient l'image condensée des travers humains dans la bêtise, la stupidité, l'attachement à des dogmes rigides et désuets. Dans l'*Épopée tzigane*, les Tziganes redoutant l'ennemi décident de se battre les yeux fermés, et c'est ainsi qu'une nuit, entendant dans l'obscurité un grand vacarme, ils croient que c'est l'ennemi qui approche et donnent force coups de sabre de tous côtés. Au point du jour, ils se rendent compte qu'ils ont lutté contre un troupeau de boeufs.[32]

Dans l'oeuvre d'Arany, Mihály Puk tient un conseil de guerre où l'on décide de tirer sur la forteresse de Nagyida d'une hauteur indiquée sur la carte. Ses hommes ne voient pas de hauteur, mais comme il y en a une sur la carte, ils y traînent leurs canons, et il ressort que l'endroit signalé est un marécage dans lequel les canons s'embourbent. Les chefs se consolent en disant que «ce qui est écrit ne trompe pas».[33]

Dans les deux poèmes se pose le projet de fonder le pays des Tziganes, et il n'est pas difficile d'y découvrir l'expression des grands buts nationaux.[34]

En même temps on retrouve dans les deux épopées des allusions au passé glorieux, avec le but évident de le donner en exemple aux contemporains et de les stimuler à de nouveaux exploits. Budai-Deleanu évoque le passé riche en vertus héroïques du peuple roumain, et par ses paroles il émet la note fondamentale que l'on retrouve plus tard dans la 3e Lettre d'Eminesco.[35]

Quant au voïvode Csóri, il raconte que le premier voïvode de la célèbre nation tzigane était Pharaon, mais la gloire de jadis s'est effacée car leur

liberté a été rognée. Cependant, l'heure est venue de reconquérir cette grandeur passée par la concorde.[36]

Parallèlement à l'idée d'unité nationale se pose dans les deux poèmes le projet du choix d'un souverain. Budai-Deleanu enrichit encore cette idée en élargissant son épopée, sous l'influence des idéaux de la révolution française, de la discussion sur les formes d'État, au cours de laquelle Baroreu est le porte-parole d'un gouvernement monarchique et Slobozan celui d'un gouvernement républicain. La richesse, le ton passionné de l'argumentation de ce dernier ne permet pas de douter de ce que la sympathie de notre poète va au gouvernement républicain.[37]

L'obstacle à la réalisation de ces projets est la discorde, la dissension. Les dirigeants voient clairement la cause de la ruine, ils exhortent leurs frères à s'entendre, mais la lutte et les querelles éclatent aussitôt que l'on procède aux élections du voïvode et des fonctionnaires. Dans la discussion qui s'engage autour des candidats et des candidats bénévoles, les plus passionnés sont le criblier Goleman, le devin Bobul et le forgeron Burda.[38]

Dans l'épopée d'Arany, la primauté du voïvode Csóri est discutée surtout par Diridongó, qui se trouve le plus apte à la direction, ce qui provoque l'opposition violente d'Akasztó.[39] Après cela, il est tout naturel que naisse une bagarre sanglante qui fournit aux deux poètes une excellente occasion de présenter — dans les conditions fixées par l'épopée — des scènes de bataille réelles et détaillées. A ces combats participent aussi les femmes et les enfants, activement ou comme protagonistes passifs de l'échauffourée qui se déroule autour d'eux.[40]

Discordia res maximae dilabuntur . . . La gloire des Tziganes s'évapore, leurs projets ambitieux sont avortés, la discorde fait échouer l'idée de fonder le Pays tzigane, et les deux épopées se terminent par la dispersion de la foule tzigane. Voici les vers qui en rendent compte chez Budai-Deleanu: «Spun că multe fulgere loviră /Intre Ţiganii învrăjbiţi ! Dar fie/ Măcarcum, destul că mulţi periră / Într-acea zi din oastea murgie, / Şi toţi Ţiganii de aci prin ţară / Pribegind, iară să împrăştiară».[41] (On dit que beaucoup d'éclairs fulguraient Entre les Tziganes qui se battaient ! Mais toujours est-il que beaucoup périrent Ce jour-là parmi ceux de l'armée brune, Et tous les Tziganes, dès ce moment, Se dispersèrent de nouveau dans le pays).

Chez Arany, la même idée est exprimée de la manière suivante: A vajda «Visszanézett egyszer és fügét mutatott; / Akkor aztán ő is a többivel tartott, / Kik, mihelyt künn voltak, úgy megiramodtak, / Hogy most is szaladnak, ha meg nem állottak.»[42] (Le voïvode «Se retourna une fois en leur faisant la nique; Puis s'évertua à rejoindre les autres, qui, dès qu'ils furent dehors, prirent les jambes à leur cou, Et courent encore si on ne les a arrêtés.»)

Bien que nous ayons déjà parlé de la structure artistique des deux épopées, nous sommes encore redevables de certaines remarques, et nous pensons

pouvoir les faire sans tomber dans l'erreur de construire des parallèles forcés. Dans les deux épopées, nous découvrons des éléments merveilleux. Chez Budai-Deleanu ils sont parfois d'origine païenne, mais surtout chrétienne. Pensons à l'épisode où Satan enlève Romica, la belle amie de Parpanghel, et la mène au palais situé dans la forêt enchantée (op. cit. 142—143, 176—177). Ailleurs, les troupes de Valachie sont aidées dans leur combat contre les Turcs — et ce motif est caractéristique aussi de l'épopée *Zrínyiász* du poète hongrois Miklós Zrínyi — par les puissances célestes, saint Georges, saint Spiridon, l'archange Michel (op. cit. 163, 166, passim). Par endroits, les éléments surnaturels s'enrichissent de nuances réalistes. Satan paraît, sous les traits d'une jeune fille, au cloître, où son arrivée provoque d'abord un grand branle-bas mais, par la suite, les moines le traitent avec une galanterie extrême (op. cit. 286—298). L'un des exemples caractéristiques du mélange des éléments surnaturels et réalistes est celui qui reflète les désirs de l'homme ayant vécu toute sa vie dans la misère. Parpanghel voit en rêve des fleuves de lait, des rives en bouillie de maïs, des monts et des vallées de fromage et de lard, aux arbres sont suspendus des bretzels, des tartes et des gâteaux, les barrières sont tressées de saucisses, etc. (op. cit. 325—326).

Chez Arany aussi les éléments merveilleux abondent. Le voïvode Csóri se retrouve en rêve dans un palais somptueux, où brille, en guise de chandelle, un diamant gros comme une meule, les poutres du grenier sont en argent, au pied du lit resplendit une couveuse en or, et dans les écuries de diamant des chevaux fées mangent de l'avoine d'or (op. cit. 241—242). Ou pensons un peu à l'épisode où Éva, la femme du voïvode Csóri, raconte qu'elle a passé neuf mois avec ses enfants dans l'estomac d'une baleine. La baleine avait un foie gros comme un rocher, ses oeufs étaient semblables à des meules et ses arêtes auraient pu servir de chevrons sur des toits (op. cit. 245—246). Ces éléments magiques, surnaturels, prouvent également la vivacité des liens qui unissaient les deux auteurs à la poésie populaire.

Dans les deux épopées les auteurs prennent eux-mêmes la parole en maints endroits, et ces réflexions relatives à l'action chantent les louanges des Tziganes (souvent sur un ton ironique), ou contiennent des éléments philosophiques. Citons par exemple les observations de Budai-Deleanu sur la faillibilité de la vie humaine (op. cit. 367) ou les constatations d'Arany sur les deux voies de la vie humaine, ou bien l'opinion sur la théorie et la pratique (op. cit. 238).

Budai-Deleanu et Arany utilisent assez souvent des descriptions de la nature, créant ainsi le fond affectif l'oeuvre épique. Un de ces tableaux admirables est, chez Budai-Deleanu, la description de la nuit d'été au début du 6e chant (op. cit. 214—215), ou, chez Arany, la peinture saisissante de relief de la nuit qui met sa houppelande et cache ainsi son habit aux boutons brillants (op. cit. 221).

Les deux épopées sont caractérisées par des comparaisons détaillées, minutieuses, l'emploi abondant des attributs de l'épopée. Pour ne citer que quelques exemples, prenons le passage où, voulant représenter les ravages causés dans l'armée turque, Budai-Deleanu puise ses comparaisons dans les champs de blé après une inondation, lorsque, une fois les eaux retirées, on n'y trouve que de la boue et des cailloux (op. cit. 170). Quant à la lâche attitude des Tziganes effrayés à l'approche des Turcs, il la compare à l'épouvante impuissante des moutons se pressant les uns contre les autres lorsqu'ils sont menacés du loup (op. cit. 196). Parmi les remarquables comparaisons d'Arany nous rappellerons seulement celle qui, représentant le traînage inperceptible des canons, parle du transport nocturne et silencieux du mort dans le corbillard noir (op. cit. 234). Il compare la lutte de Csóri avec Diridongó à l'ébranlement de deux gigantesques chênes de la forêt sous les coups de cognée (op. cit. 264).

Par cet exposé sur la vie et l'activité de Ion Budai-Deleanu, la mise en parallèle de son oeuvre principale avec le poème héroï-comique d'Arany, nous avons voulu évoquer le souvenir du remarquable écrivain des lumières de Roumanie, à l'occasion du 150e anniversaire de la création de l'*Épopée tzigane*, et du 85e anniversaire de sa parution.

Notes

[1] Ses manuscrits, légués à son gendre Ludwig Lewandowski, furent cédés tout d'abord à la Bibliothèque Nationale Centrale de Bucarest puis, en 1903, à la bibliothèque de l'Académie Roumaine. Cf. Oana, I., *Studiu introductiv.* (Etude introductive) Ion Budai-Deleanu, Ţiganiada, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1953. 14.

[2] Les études les plus importantes par ordre chronologique des parutions Ovid Densuşianu, *Şcoala latinistă.* (L'école latiniste). Noua Revistă Romînă, Bucureşti, 1900. t. 1, 17 et suiv. Iorga, N., *Partea romînilor din Ardeal la cultura romînească.* Bucureşti 1911. (La partie roumaine de la Transylvanie dans la culture roumaine.) — David, N., *Şcoala Ardeleană* (L'École transylvanienne). Bucureşti, Colecţia Contemporanul, s. d. — Munteanu, R., *Contribuţia scriitorilor Şcolii Ardelene la culturalizarea maselor.* (La contribution de l'École transylvanienne à la culture des masses) Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1962. — Cornea, P., *I. Budai-Deleanu — Un scriitor de renaştere timpurie într-o renaştere întîrziată.* (Un écrivain de la renaissance précoce dans la renaissance tardive). Studii de literatură romînă modernă, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962. 5—78.

[3] Cf. Sulica, Sz., *A magyar irodalom és művelődés hatása a román irodalom és művelődés fejlődésére.* (L'influence de la littérature et de la civilisation hongroises sur le développement de la littérature et de la civilisation roumaines). Szeged, 1937, 26 et Bitay, Á., *Román irodalom* (Littérature roumaine). Világirodalmi lexikon, Rédact. Dézsi, L., Budapest, Studium, s. d. III. 1464.

[4] Pour plus de détails Al. Piru, *Literatură romînă veche* (Littérature roumaine ancienne). Editura pentru literatură, 1961. 571—578.

[5] Les traductions de Aaron et de Barac sont traitées en détails dans mon livre: *A román irodalom története* (L'histoire de la littérature roumaine), Budapest, Gondolat, 1961, 124—125.

[6] Cf. Budai-Deleanu, I., *Ţiganiada,* Bucureşti, ESPLA, 1953, 64.

[7] Ce sont en gros ces données que contiennent les comptes-rendus qui nous sont accessibles, comme Densuşianu, O., *I. Budai-Deleanu.* Literatură romînă modernă.

Bucureşti 1929, 118—119; Călinescu, G., Istoria literaturii romîne. Bucureşti 1941, 81; (L'histoire de la littérature roumaine); Oana, I., *Studiu introductiv*, op. cit. 11—14.

[8] On connait deux variantes de l'oeuvre. La première de 1800, la seconde, définitive, de 1812. La première variante a été publiée par Theodor Codrescu dans les années 1875 et 1877 de la revue d'Iaşi, intitulée Buciumul romîn. Ce texte a été édité à Braşov, en 1900, par Virgil Oniţiu, sous le titre suivant: *Ţiganiada sau Alexandria ăi ţigănească*. La seconde variante, corrigée par l'auteur, a été émise en trois éditions par Gheorghe Cardaş, en 1925, 1928 et 1943. C'est celle-ci qui pour l'essence a été prise en considération, avec un minimum de modifications, par l'édition de 1953 déjà citée.

[9] Publié par Gheorghe Cardaş, en 1928.

[10] Cf. à ce sujet G. Bogdan-Duică, *Ţiganiada lui Budai-Deleanu*. (La Ţiganiada de Budai-Deleanu) Convorbiri Literare XXXV (1901) 438 et suiv. — Radu, C., *Influenţa italiană în Ţiganiada lui I. Budai-Deleanu*. Cu o prefaţă de Ramiro Ortiz (L'influence italienne dans la Ţiganiada de I. Budai-Deleanu. Avec une préface de Ramiro Ortiz). Focşani, 1925. — Marcu, A., *Dante în Ţiganiada lui I. Budai-Deleanu*. (Dante dans la Ţiganiada de I. Budai-Deleanu). Bucureşti, Extras din revista Convorbiri Literare LXXI (1938).

[11] Budai-Deleanu op. cit. 317.

[12] Cf. Murărașu, *Istoria literaturii romîne*. Bucureşti 1946, 131.

[13] Op. cit. 223 et 367, 370.

[14] Op. cit. 429.

[15] «Le poème héroï-comique *Ţiganiada* de Budai-Deleanu composé vers 1800, mais qui ne fut imprimé que beaucoup plus tard est d'esprit semblable à celui d'Arany, *Les Tziganes de Nagyida*» Árpád Bitay, op. cit. 1464.

[16] Cf. Danielisz, E., *Tudott-e románul Arany János?* (János Arany savait-il le roumain?) Korunk, 20e année, 472—473, 1961.

[17] Denşusianu, O., op. cit. 119—120.

[18] Le parallèle Madách—Eminesco a été dûment analysé par l'éminent comparatiste roumain Tudor Vianu. Cf. Madách şi Eminescu. Viaţa Romînească XVe année (1962) No. 10, 123—131.

[19] Budai-Deleanu, I., op. cit. 68.

[20] *Oeuvres choisies de János Arany*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1953, II. 164.

[21] Budai-Deleanu, I., op. cit. 73.

[22] Arany, J., p. cit. II. 219.

[23] Budai-Deleanu, I., op. cit. 79 et 99.

[24] Arany, J., op. cit. 232—233.

[25] Budai-Deleanu, I., op. cit. 89—97.

[26] Arany, J., op. cit. 222—224.

[27] Budai-Deleanu, I., op. cit. 98.

[28] Arany, J., op. cit. 221.

[29] Budai-Deleanu, I., p. cit. 197—199.

[30] Arany, J., op. cit. 220 et 247—248.

[31] Cf. Budai-Deleanu, I., op. cit. 248—249 et Arany, J., op. cit. 231.

[32] Budai-Deleanu, I., op. cit. 280.

[33] Arany, J., op. cit. 234—235.

[34] Cf. Budai-Deleanu, I. op. cit. 331—332 et Arany, J., op. cit. 225.

[35] Budai-Deleanu, I. op. cit. 242.

[36] Arany, J., op. cit. 224—225.

[37] Cf. Budai-Deleanu, I., op. cit. 340, 351—365 et Arany, J., op. cit. 225.

[38] Budai-Deleanu, I., op. cit. 400—402.

[39] Arany, J., op. cit. 226.

[40] Cf. Budai-Deleanu, I., op. cit. 407—424 et Arany, J., op. cit. 226—228.

[41] Budai-Deleanu, I., op. cit. 424.

[42] Arany, J., op. cit. 272.

John Bowring and Hungarian Literature

By

AUREL VARANNAI

(Budapest)

PART I.

The "Poetry of the Magyars"

1.

In the shop-window of Robert Howard's, bookseller at the Strand, a well-bound book printed with fine-cut letters appeared on the first morning of February 1830. On the front-page the motto attracted the amazed eyes of the onlookers. It was a short poem written in an unfamiliar language incomprehensible even to scholars understanding French or Spanish, Greek or Latin, Arabian or Slavonic:

"Eggy Istenért, eggy Hazáért
Égett hajdan, durván hiv, —
Egy mátkáért, nyoszolyáért
A törzsökös magyar sziv."

And below the poem the name of an unknown poet: "Kisfaludy K."

Very few Englishmen could have been found in the contemporary London who had been able to reveal the secret of this language — except the author of the volume entitled "*Poetry of the Magyars*", the translator of the poems: John Bowring.

But this Englishman merited the recognition of the contemporary Hungarians as well as the remembrance of the posterity, because this volume was the first world-wide presentation of the hitherto unknown poetry and literature of an almost unknown people, written in an unknown language. Only five years elapsed since count János Mailáth, — two years since Ferenc Toldy published the first anthologies of Hungarian poetry in a foreign tongue, namely in German.[1] However, while the purpose of them was mainly patriotic and both strived to reveal the existence and revival of the ignored Hungarian poetry to the wide world, Bowring's efforts had a purely literary design: he discovered the Hungarian poetry through the paths of his intricate researches of folksongs and picked and choosed from it with the intuitive and unbiased criticism of a literate. As he wrote in a letter addressed to Gábor Döbrentei: "It has been one of my fancies to ramble into foreign gardens of poetry and pluck such flowers as I could find there and then to make nosegays of them to my countrymen".[2]

Still the pen of Hungarian poets was too weak to pierce the iron curtain of ignorance and indifference lowered by Austria over the Hungarian borders. The champion of the revival of the Hungarian language Ferenc Kazinczy grew old, the great poet Mihály Vörösmarty was still young and glittered and tumbled between the arts of the romantic epic and dramaturgy, — Petőfi a child. Like a virtuoso who has to start by overpowering his instrument so the Hungarian writers had still to struggle *with* the Hungarian language and *for* the Hungarian language suffocated by Austrian colonialism. Literary life was drowning in the morass of provincial discord and jealousy, — Sándor Kisfaludy was rejected by the youth, Gábor Döbrentei ignored the new generation, the disappointed Daniel Berzsenyi withdrew in the solitude of his village. There was no deficiency in massive talents, neither in well cultivated brains and the revival of patriotism was spinning already the yearns of an ardent community in sentiments. However, writers and poets abode in solitude and had not yet recognized that in the new world a new idea has developed, that of the Hungarian Literature, and the new idea was embodied by themselves. Out of some exceptions like Kazinczy, Hungarian writers ignored the aspects of the history of literature which support authors with the fundament of traditions and make them conscious of their vocation. This attitude was bestowed upon his contemporaries and the Hungarian posterity by the young physician Ferenc Schedel (better known as Toldy), who scarcely completed his 25th year at the beginning of our story.

The publication of Bowring's anthology had the same — perhaps even more — resounding effect. Like Molière's famous Jourdain, the bourgeois-gentilhomme who was amazed when learned that he was speaking in prose, the Hungarian writers were entranced by the publication of the *Poetry of the Magyars* which revealed them that they together are the Hungarian literature and poetry, and the lands and hills where they dwell in solitary dispersion is the Hungarian Parnassus.

All along Europe this age brought the birth of national consciousness. Nevertheless, the intellectual and sentimental differences of the national thought aroused utterly contradictory streams: peoples which became nations under similar circumstances, were supported by similar political and spiritual forces and social powers of the age, awoke to an international curiosity and interest and eagerly tore to pieces the veils which covered and separated them with the mistery of strangeness. Mme de Stael published already *Corinne* and her travels in Germany. It was the age of the bourgeoisie outgrown from the fall of the feudalism and dispersed by the adventures of Napoleonic wars towards unknown parts of the world, among peoples whose names were hitherto recalled by tale-tellers alone. After the industrial revolution sailing vessels loaded with heavy cargo slit the seas in destination which formerly incited only the ambition of bold conquerors, adventurers, or discoverers.

Security of the highways, comfort of the mail-coach seduced to far-away countries the star-gazer as well as the greedy, — those who were driven by the fever of knowledge and those attracted by the mystery of oddity. It was the age of romanticism: Byron fell at Missolonghi for the sake of Greek liberty and Goethe was charmed by the magical beauty of Persian and Arabian poetry. It was the age of the British traders and German philosophers: the first strove to break down the shackles of economical isolation, the second struggled against spiritual solitude. Schlegel, the friend of Mme de Stael translated Calderon, Shakespeare, Italian and Portuguese poets.

1789 and 1848: half a century between the two revolutionary years was the age of latent intellectual rebellion, and its yearning became the productive soil of new ideas. Also translation emerged to a new role. In the ages of religious and classical cultures translations were mostly restricted to religious scriptures and the literature of the antique world. The circle of readers was limited, but erudite: works of contemporary foreign authors were read mostly in the original language. Otherhand, the translators ignored the authors "rights", made arbitrary adaptations, transcribed the original, made use o the foreign stories. Hence Hamlet has been disguised to melodrama on the Hungarian scene at the end of the 18th century and the playbill omitted even Shakespeare's name. The "cultural revolution" of the art of translation: the age of the Weltliteratur has matured together with the romanticism, the wakening of intellectual perspectives, the reorganisation of social structure which revealed also the popular art, the folksong.

However, such a chronology may be hardly precise. Percy and Herder preceded this age with their collections of folksongs and sir Philip Sidney recorded already in the 16th century the heroic songs of the Hungarians. Nevertheless, a fancy has to mature, to come in harmony with the social conditions, penetrate into the common sense before unfolded to an idea of powerful effect. In the 18th century folksongs were still curiosities appreciated by a few, — in the 19th they were recognized as primary source of the poetry, — at least since Goethe accorded to the folksongs his highest esteem.

Folksongs came into fashion. Poets studied them, imitated them, translated them. The folksongs disclosed the world of strange, distant, exotic peoples as well as the relationship of popular worlds. The threads of the folksongs led through national borders towards the spirit of human community.

Also the threads of the folksongs led John Bowring to the Hungarian poetry.

*

In the Jókai-bequest kept by the National Széchenyi Library in Budapest I found a yellowish photo of sir John Bowring showing him in diplomat's frock with all his orders, stars and ribbons. It was addressed "to Maurus Jókai, with kind regards best wishes — John Bowring".

He has completed his 75th year when he sent it to Jókai. He sent several photos to his Hungarian friends, — to Toldy, Döbrentei, Kertbeny, Károly Vadnay, etc. However, this one looks to be the most characteristic: the eyes are vivid, the front deep, the attitude sturdy. This man had to be resolute, obstinate, courageous, endowed with sensible intelligence, and — last but not least — fairly conceited. (Maybe, the picture betrays all that to those alone who were previously informed of his lifestory.) In any case he was a fascinating renaissance-figure combining commercial sobriety with poetic imagination, political intrigues with fiery agitation for liberty and humanity, inclination to every progressive idea and respect of tradition. In addition he was endowed with a rare industry and thirst for knowledge which roused him to uninterrupted activity till his last day.

He was born in Exeter the 17th October 1792 of a family descending from John Bourying who was granted in 1379 with the domain of Bowringleigh.[3] His ancestors were rich wool merchants, however after the Protectorate the dissenter Bowrings lost land and wealth. In his youth he was attracted by the commerce.

The easiness he felt in learning foreign languages was a great help in his profession. As a young clerc he learned successively French, Italian, Spanish, Portuguese, German, Dutch, — later while travelling for his firm Danish, Swedish, Russian, Serbian, Czech, Polish, — in his fiftys also Chinese. In 1813 the London merchants Milford & Co appointed him in Spain, — two years later in Lissabon. From Portugal he returned home, opened his own banking-firm and married Mary, daughter of Samuel Levin. At all events, the Iberian journey had a decisive influence on the turn of his life.

In Spain he made contact with the patriots — the liberals — revolting against the tyranny of the monarchy. His rebellious inclination inherited from his dissident ancestors dragged him irrestibly to the side of the oppressed. There he issued his first pamphlet urging the abolition of the negro-slavery.[4] He sounded the views of the awakening English radicalism and deserved the praises of the Africa-Society in London.

While travelling all over Europe he met famous scientists, poets, philosophers, statesmen, — among them Humboldt, Thierry, the abbé Grégoire, Cuvier. The influence of such friendships roused his desire to write, to become famous. "It will be the height of my ambition to do something which may connect my name with the literature of the age," — he wrote from Paris to a friend. Indeed, he was in the age when the thought of immortality is more intimate with us than that of death.

The atmosphere in England was favourable for a start: the rigor of traditionalism was in dissolution, the Reform banged at the Parliament of the glorious duke of Wellington. Literature and intellectual life were in upstart, the London University — a progressive challenge to Oxbridge — has opened

her doors, the emancipation of the catholics was in the air, the penal law has been eased, workers grounded their first unions. England was in a large measure in advance of the Continent ruled by the autocracy of the Saint Alliance. In London there were talks already about the extension of popular instruction and there was a growing interest in the life, poetry, literature of foreign, unknown people.

When Bowring visited Saint-Petersburg the president of the Imperial Academy, the German Adelung turned his attention to the wealth of the Russian literature and introduced him to the historian Karamzin and Krylov, the Russian "La Fontaine". Adelung also presented him with a copy of Chamisso's recently published novel "Peter Schlemihl".[5] Returned to London Bowring engaged himself in a bold undertaking: he published an anthology of Russian poetry in his own translation. The *Specimen of the Russian Poets* — first discovery for western eyes of the distant Russian poetry — met with amazing success. The translations were faithful, and poetic, including poems by Derzhavin, Lomonosov, Zhukovski, Karamzin, etc., the selection was adroit. The Emperor Alexander granted a high distinction to the first appraiser of Russian literature.

Success incited Bowring's confidence: in the same 1821 year he issued his first original work — *Matins and Vespers* — a collection of hymns some of which are still sung by English choirs. Two years later he published the second volume of the Russian anthology. In this epoch Bowring developed to a systematic and well documented scholar of East-European poetry and collector of folksongs. In 1824 he published the *Batavian Anthology*,[6] a collection of Dutch folksongs, and the *Ancient Poetry and Romances of Spain*. This same year he issued the translation of Chamisso's *Peter Schlemihl* decorated with illustrations by Cruickshank.

Bowring was a skilled verser, accurate translator and he adopted with a surprising intuition the spirit and temper of the foreign folksongs. Also his English critics recognized that he achieved a mission by disclosing the treasures of unknown poetries. His next volume, the *Specimen of the Polish Poetry* (1827) — relying on Szysma's *Letters on Poland* published in Edinburgh (1820—23) — won again high appraisals — except in Poland where the governor, Grand-Duke Nicholas banned the "subversive and rebellious" book.[7] This volume was succeeded in the same year with the best of his translations, the *Servian Popular Poetry* published with a Preface by Goethe who encouraged Bowring to collect the Slavonic popular songs for the benefice of English readers.

The exotic colors, the erotic passion of the Slavonic folksongs had a thrilling effect. Bowring felt encouraged to pursue his way. He poured his translations, studies on East-European people and poetry, — he, so to say, monopolized these no-mans-lands of western criticism, these terrae incognitae

with the resoluteness of a conquistader. In 1824 his patron Jeremy Bentham appointed him as editor of the *Westminster Review* and there the opportunity was offered to publish his studies on the language and poetry of the Frisians, Dutch, Serbians, Polish. He expounded also his political views: led the campaign for the Reform, adviced free-trade previously to Bright and Cobden, urged the emancipation of the catholics and the extension of popular instruction. In 1828 he published a new volume of folksongs: *On Finnian Poets.* He prepared a Scandinavian anthology in association with George Borrow and wished to gain the assistance of the Danish poet and scholar N.F.S. Grundtvig too. Unfortunately, this anthology never appeared although the prospectuses have been issued already. (He corresponded on the back of them with his Hungarian friends.) Both Borrow and Grundtvig refused to perform the role of "drudges", — to make the translations and let Bowring reap the laurels.

The incident is worth to mention as characteristic to the methods Bowring employed in compiling his anthologies. A biographer of Borrow, W. I. Knapp emphasized that "Borrow was one of a few young scholars who unconscientiously assisted to the success of Bowring culminating in high governmental office, membership in Parliament, and at last in an appointment as chargé d'affaires abroad". This onesided criticism of Bowring's working system was shared by Lajos Kropf, a correspondent of the *Budapesti Szemle* at the beginning of this century who in a couple of notices sent from London stressed consequently the failures and feebles of Bowring and his translations, and neglected his virtues.[8] In fact, failures he committed in abundance in his translations and if we would criticise his work from the single viewpoint of the art in translation we could not class him in a superior rank. Indeed, he needed the support of raw-translations and he never denied it. In the preface of the *Poetry of the Magyars* he warmly acknowledged the assistance of Fidel Mayer, Carl Rumy, Döbrentei, Toldy, Mailáth. Two years later in his *Cheskian Anthology* he expressed his gratitude to the eminent slavist dr. Kopitar, a librarian in Vienna, who supported him in the preparation of his anthology together with John Kollar, the Slovak poet then living in Pest and other Czech and Slovak scholars.[9] In the accomplishment of his Serbian anthology Schaffarik and Karadžic, — in that of the Polish Szysma and Bantkie furnished him with informations and raw-translations. Likewise it is doubtful that the *Poetry and Romances of Siam* (1857) might be compiled without any help. But why condemn Bowring for making use of raw translations, a practice so frequently exercised even in our days by a number of recognized translators? Was it a failure to collect linguistic, biographic, critical informations from the proper national experts in an age when adequate textbooks were not yet at hand? Bowring compensated his deficiency in certain languages with the use of raw translations, however his intuition and poetical skill contributed to surmount the difficulties. And it would be injust to minimize the enthusiastic

devotion, so to say resolute agitation he performed in sake to burst at Dover into the indifferent world of his countrymen with the songs of eastern people.

In respect of his knowledge of languages he was compared to Mezzofanti and the British Encyclopedy noticed that "he understood and spoke at least two hundreds". According to Arthur Yolland he understood and spoke about forty languages.[10] Lóránt Czigány denied even Bowrings faculty in German with reference to a letter of Döbrentei.[11] His contemporaries spread legends about him; a fellow-editor of the *Westminster Review* addressed a waggish poem to the "multitongues" Bowring:

"To Bowring ! man of many tongues
(All over tongues, like rumour)
This tributory verse belongs,
To paint his learned humour,
All kinds of gab hi knows, I wis
From Latin down to Scottish —
As fluent as a parrot is
But far more polly-glottish.
No grammar to abstruse he needs
However dark and verby;
He gossips Greek about the streets
And often Russ — in urbe.
Strange tongues — whats or you do them
In short, the man is able [call
To tell you what's o'clock in all
The dialects of Babel...
Take him on change — in Portuguese,
The Moorish, and the Spanish
Polish, Hungarian, Tyrolese,
The Swedish, or the Danish,
Try him with these and fifty such
His skill will never diminish:
Although you begin in Dutch
And end (like me) in Finnish."[12]

Where is the truth? Friends exaggerated as well as adversaries who might blame him by the words of the Batrachomiomachia: "He knew a lot but badly did he know everything." Bowring learned easily the foreign languages but his knowledge was in many cases superficial and consequently he forgot quickly, — as he forgot also the Hungarian according to a letter adressed to Kertbeny.[13] He was good in French, Spanish, Portuguese, Italian, German, Dutch, Chinese (he learned during his diplomatic mission in Canton) — he knew some Slavian languages too. With Hungarian friends he corresponded alternately in English, French or German, — his French was selected and literary, his German possessed an abundant vocabulary but he committed a number of grammatical and orthographical faults. However, such faults occurred also in his English letters; they might be explained by the frequency of his correspondence, his custom to write 6—8 pages in a hurry, in close lines, carelessly, with many abbreviations, neglecting punctuation, orthography and sometimes varying the languages. Still, it would be fairly incorrect to conclude from unwatchfulness to ignorance. Bowring was versed also in Asiatic languages. A Hungarian traveller, László Berzenczey who strived to discover the ancestors of the Hungarian people in South-Eastern Asia turned to him at Hongkong where Bowring was seated in faculty of governor in the year 1852. Berzenczey recorded that after a thorough lecture on Asiatic linguistics Bowring advised him to renounce

of his plan because he found his knowledge in East-Asiatic and Indian languages deficient for such an undertaking.[14]

Maybe if he had penetrated more profoundly into the study of the languages he learned superficially he could have left a more impressive record to posterity. However, his rhapsodic temper hunted him to swallow everything which might be useful for his humanistic purposes and his activity extended far over the world of poetry and literature toward politics, economics, sciences as well as to social movements struggling for the improvement of human life, emancipation of women, world peace. He diffused a large number of progressive ideas ahead of his time, he was a real polyhistor, however, unfortunately he was deficient of something — the je ne sais quoi — which arises a learned scholar on the pedestal of creative spirits. He was a victim of the polihistors' evil: he excelled but never sparkled.

His contact with the continental liberals embroiled him in various political adventures: in 1822 the French government let him arrest for his assistence offered to the anti-Bourbon opposition, the party of the Duke of Orléans, later King Louis-Philip. He was released due to the intervention of Canning. He returned to Paris in 1830 at the head of a delegation appointed by the City to salute the victorious revolution. Later he joined the Belgian patriots who fought for the separation from Holland. In the eyes of backward elements he became early a red rag: "He thinks too much: such men are dangerous." In fact, he was a fidgety, uncompromising, bold radical: in his first verse issued by the *Examiner* he attacked the round swarmed poet Wordsworth, who "goes into rapture for liberty and culture and engages himself as a stamp-and tax official." At his first election-campaign he hardly escaped the stones of the reactionary electors, however in 1835 he won the seat for Kilmarnock. From 1841 to 1849 he was M. P. for Bolton. The impetuous reformer acomplished a colorless backbencher's role. His unique parlamentary performance was the foreseeing and still discussed amendment to introduce the decimal system in Great-Britain.[15] The amendment had a virtual success: the Bank of England issued — as an experiment — the halfcrown coins which are still in circulation.

The continental revolutions depressed the British market and Bowring's affaires faltered. His losses compelled him to look for a governmental office and his friend Palmerston then foreign-secretary appointed him as consul at Canton. He spent ten years in the Far-East and successively attained the rank of a plenipontentiary Minister, then Governor of Hong-Kong. He achieved travels over India, Burma, Ceylon, Java, Siam, the Philipine-Islands. Never did he resign of his passion to collect and translate folksongs: in these years he published his Siamese anthology and another anthology of the poetry of the Philipine-Islands. Also the old dream of his vanity has been fulfilled: the Queen dubbed him knight. Bowring who since the honours of Groningen University

never allowed himself to omit the letters "Dr." preceding his name, at last became "sir John". Notwithstanding, this distinction meant the end of his diplomatic career: the Parliament made him responsible for the incident of the "Arrow" which unleashed the second British-Chinese War. In vain did he defend himself emphasizing that "never anybody was such an ardent fanatic of peace as I am: I am still secretary of the Society for Peace and esteem my sacred duty to serve peace-movement." In 1859 he had to withdraw and return to England.

The next and last period of his life was as restless as his younger age. He managed his prosperous iron-works, took a leading part in the peace-movement, acted as chairman of the newly founded British Association for the Advancement of Sciences. He published a series of essays on famous poets, statesmen, scientists, he met during his adventureous life. These essays — on the Duke of Wellington, Louis-Philip, Canning, Palmerston, Humboldt, Lamartine, Walter Scott (including the story of his visit at Abbotsford mentioned also in a letter to Toldy), Lafayette, the Hungarian statesman Ferenc Deák[16] remain the most worthy pieces of his literary bequest. As a poet he was mediocre, his translations sometimes superficial, however his prose — essays, accounts of his journeys, portraits — disclose his abundant knowledge in history, geography and economics and his thropping, dramatic style reveals a genuine writer. His prose was collected by his son Lewin and published in the *Autobiographical Recollections*.

Also he continued his translations. In a letter to Károly Kertbeny dated on 18th December 1866 he revelead his wish to crown his folksong-translations publishing a collection gathered from fifty European, Asiatic and African idioms — "if time allows." However, time elapsed. When he wrote the letter he completed his 75th year. The regions he travelled eclipsed in the shadow of memory, his old friends passed through earthly existence to history, the well-acquainted faces stiffened into statues. He reached the age of his Indian summer, of well-earned rest when on the fairy lake of remembrance past passions, struggles, successes, defeats, sorrows softly emerge. Nevertheless, the exceptional energy of this curious old man gave no rest, his passion did not calm,[17] — in contrary it grew to a glowing enthusiasm. This enthusiasm was elicited by the works of the Hungarian poet Sándor Petőfi. In his last years out of the vast and distant world of poetry he was absorbed solely by that of a small and hard-fated people: the Hungarian. In 1866 he published "Alexander Petőfi", a collection of the poems of the Hungarian "bard".[18] He addressed an ode to Petőfi, he made the name famous in the Anglo-Saxon world. He was raptured by the charm of the Hungarians and became an attentive observer of Hungarian literary development, struggle for independence. He made translations of Vas Gereben (a second-rate novelist recommended by Kertbeny),[19] and in his last days he began the translation of Jókai's "Poor riches".

He died the 23d November 1872 in Claremont-Exeter. Three weeks earlier, on 17th October while he celebrated his eightieth birthday the postman brought an anonyme letter from Budapest including a greeting poem adressed to "the great friend of the Hungarians."[20] It was a last message of the "Weltliteratur" he devoted his industrious life.

2.

The collection of Russian, Serbian, Polish, Czech an Slovak folksongs brought Bowring into connection with East-European literary circles. The first threads guided him to dr. Bartholomew Kopitar whose studies on Slavonian literature were issued also by literary reviews in Paris and London. Kopitar, librarian in the Imperial court in Vienna and editor of the important *Jahrbücher der Literatur*, was a widely respected authority on Slavonic philology and was a central figure of the circle of Serbian, Czech and Slovakian writers including Joseph Saffarik (—whose main work: *Geschichte der Slawischen Sprache und Literatur* was published in Buda in 1826, —), Vuk Stefanovic Karadžic, founder of the new Serbian literature,[21] — Francis Ladislas Celakovsky, Czech poet and philologist, — and John Kollar the Slovak poet, a collector of Slovakian folksongs he published in 1834.

In the summer of 1827 Bowring wrote to Celakovski and asked him for informations about a Hungarian poet, Sándor Kisfaludy and about Hungarian literature in general. This letter is our first indication marking that Bowring's interest turned to the Hungarian literature. The name of Sándor Kisfaludy was not unfamiliar outside the Hungarian borders: the *Allgemeine Literarische Zeitung* in Vienna reviewed his "Himfy" in 1802 already, and both the *Annalen der Österreichischen Literatur* and *Wiener Literarische Zeitung* published some translations of his poems in the early tenth of the century. Conte Sannazar translated some songs of the *Lamenting Love* to Italian in 1822. — Petz translated into German the poem *Csobánc*, — count János Mailáth published Himfy-songs in German. Nevertheless, there is no doubt that Bowring ignored the name of the Hungarian poet previously to an anonymous study on Kisfaludy published in the *Monthly Rewiew* in 1827.

It was a remarkably well documented review of the poetry of Kisfaludy and included a faithful, poetic translation of his poem "Dobozy and his spouse". Some general, but apt remarks on the Hungarian literature completed the study.

Who was the anonymous author of the study? In contemporary London there were two men of letters who might be suspected. Lóránt Czigány, a scholarly researcher of English-Hungarian literary relations inclines to recognize the author in person of M. J. Quin, editor of the *Monthly Review* who travelled in Hungary and published in 1835 the records of his journey in his book *A steam voyage down the Danube*. Still Quin did not understand the

Hungarian language. On the otherhand, the second "suspect" George Borrow — the same Borrow who fell out with Bowring over the Scandinavian anthology, — spoke several languages, Hungarian too, and proved by his literary activities to be attracted by the Hungarian literature and history. Ferenc Toldy remarked in a letter sent in 1830 from London to Kazinczy that he was present at a party at Bowring's where the host recited his translation of "The Frogs" by Kazinczy. George Borrow (Toldy mispelled it to "Barrow"), who took part of the company remarked that the translation was a "masterpiece". His criticism was authentic: he alone of the presents knew both languages.

Borrow investigated for long years the gypsies life and studied their customs and language. He travelled all over Europe and spent four months in Hungary where he visited Pest — which he compared to Edinburgh, — Debrecen, Eger, Tokaj (he fetched home some bottles of the famous Tokaj-wine), Nagyvárad, Nagyszeben. Ch. L. Brace, in his book *Travels in Hungary in 1857* noted that the musician gypsies of Nagyvárad still remembered the English traveller who conversed with them in Gypsy. Borrow wrote a lot on the "bleeding, flogged" Hungary in his novel "Romany Rye" a figure of which is called "Hungarus" and is revealing the laments and sorrows of the Hungarian people. In the complete edition of his works we found some translations of Tinódi.[22] On account of his many contacts with Hungary, Lajos Kropf insinuated that the Hungarian folksongs published by Bowring in the *Poetry of the Magyars* have been translated — by George Borrow. This utterance of a malevolent criticism can easily be refuted: on the copy of the German translations made by Carl Rumy and kept by the British Museum we discover still the hasted and confuse handscript of Bowring.[23]

Hence it seems very probable that the author of the anonymous study was George Borrow. However, whoever was the author it is self evident that Bowring's interest to Hungarian literature was aroused by the study appeared in the *Monthly Magazine*. Of the secrecy of the East-European poetry a new name emerged, that of Sándor Kisfaludy, and Bowring turned in haste to Celakovsky in request of informations about the unknown poet and the unknown Hungarian literature.

The Czech patriot Celakovsky had a disdainful opinion of the Hungarians, a people of "low culture", nevertheless he gave a short account of the Hungarian literature. Bowring wanted more and subsequently directed his request to his Viennese friend dr. Kopitar who in turn suggested him to contact the Hungarian scholar George Carl Rumy living in Vienna. Bowring did not like to waste time: he immediately — in autumn 1827[24] — informed Rumy about his achievements on the field of folksongs and invited him to assist in the selection and translation of the Hungarian folksongs. The letter met with the enthusiastic reception of Rumy who once pledged to devote his life "to make Hungary and Hungarian literature acknowledged abroad".

Never could have fallen Bowring on a more suitable associate. Like Bowring, Rumy was a polyhistor too and poured articles, studies, books written in Latin or German. He published textbooks on economics, on brewery, on the flora of Karlovatz, a three-volumed collection of Hungarian linguistic relics, etc. The archieves of the Hungarian Academy of Sciences keeps heaps of his inedited works on logics, law, the emancipation of the Jews, zoology, grammar, geometry, translations of short stories, dramatic plays, studies in history of literature — the first experiments of such a work in Hungary preceding Toldy's "Handbuch," — and last but not least a folksongs collection.

In spite of his extended and useful literary work his contemporary fellow-writers never acknowledged and posterity forgot him. He descended of an old Hungarian noble family but in course of the centuries the family got poor and was germanized. Carl Rumy lived in a period called the Reform Age i.e. the age of the revival of the Hungarian language and patriotism. The German-tongued Rumy was never admitted as a Hungarian in spite of all his efforts to prove his patriotism. He inundated the German press in Hungary and abroad with articles on the Hungarian literature swelling with patriotism like that published in the *Iris* of Pozsony (Bratislava) in which he compared the Hungarian to the German literature and emphasized that "after the death of Klopstock and Schiller and the decline of the solitary star of the old Goethe the Hungarian poetry will far outgrow the German".[25] In vain. The Hungarian writers treated him as if he were a foreigner, — the Germans and Slovaks of Hungary mocked him as a chauvinist Magyar.

Nevertheless, history is not formed by heroes alone. Rumy's work was useful however without originality and glamour. He preceded Mailáth and Toldy with his efforts to turn the attention of German readers to the Hungarian literature and to dissolve abroad the ignorance about Hungary. That was a task which should have merited more recognisance in an age when an anonymous English traveller remarked in his letter published by *Der Freimüthige* in Berlin that "in the six days of his journey in Pest he did not find a single remarkable and original Hungarian work in the libraries"[26].

In the gloomy life of Rumy his short collaboration with Bowring brought a radiant glory. In front of the Hungarian writers who despised him, ignored him, he emerged as the right hand of the "redeemer" of Hungarian Literature.

Unfortunately, Bowring's correspondence with the Hungarian writers — Rumy, Döbrentei, Toldy, — is incomplete: the letterbooks kept by the Hungarian Academy of Sciences and the National Széchenyi Library comprise only the letters sent by Bowring and many of them are missing. The answers addressed to Bowring might be found in the Bowring-bequests kept by the British Museum and the Library of the London University but were never researched. Of the correspondence with Rumy 5 letters remained in the letterbook of the

archieves of the MTA, the first dated the 5th May 1828. However we are aware by a letter of Rumy adressed to Kazinczy that since autumn 1827 he subsequently furnished Bowring with material.[27]

In this letter dated the 15th April, 1828 Rumy reported Kazinczy that the Englishman John Bowring wants to publish a Hungarian Anthology in English translation on the same way as he did in his previous Russian, Polish and Czech[28] anthologies. He asked Rumy to send him the most important works of Hungarian poetry as well as a grammar and dictionary "to learn the Hungarian all by himself as he learned the Russian, Polish, Czech, Serbian, Slovak, Danish, Icelandic, Finnish, etc., — for he learns the foreign languages easy like Mezzofanti who speaks Hungarian like a born Magyar."

He was appointed by Bowring — follows Rumy — to prepare him a study on Hungarian language, history of Hungarian literature, and poetry, to send him the biographies of the most important Hungarian poets and collect their autographs. He sent him immediately the Hungarian grammars, (that by Révai, Verseghy, Márton,), a dictionary, the *Handbuch* by Toldy and Fenyéri, the anthology of Mailáth and the poetical works of Dayka, Kazinczy, Kisfaludy, Kis, Berzsenyi and Csokonai. He worked half a year on his papers which completed 50 sheets,[29] "I paid 10 forints for the mail alone!" However, he complains of Bowring who "a moneychanger himself" in London did not yet transfer neither his expenses, nor his fees.

Finally Rumy informed Kazinczy that the first selections of the "Magyar Nemzeti Dallok" (Hungarian National Songs) have been published already and soon new issues are to be expected. Bowring's translations rely "on my German translations and philological and ethnological instructions." He reported Kazinczy also about the "tremendous" success of the Hungarian folksongs "which inspired a lot of people in England to learn Hungarian," — moreover, the literary review *Das Ausland* in Munich picked out some of Bowring's Hungarian folksongs and published them in German translation.

Although this letter was the first detailed information given on Bowring's undertaking, it was preceded by a short notice Rumy sent to the *Pressburger Zeitung* and was published in the literary supplement of this newspaper: the *Aehrenlese* on the 4th March, 1828, under the title "A Hungarian Anthology and the learning of the Hungarian language in London". In the *Aehrenlese* Rumy announced that "the learned Englishman John Bowring is going to publish Hungarian folksongs together with their English translations, furthermore a Hungarian Anthology. This learned man requested me to supply him with instructions on the characteristics of Magyar language and a survey of the Hungarian literature completed with biographical and critical notes. Besides, he asked for grammar and dictionary to study the Hungarian language in order to achieve the translations. I answered with great pleasure to his request paying a tribute to Hungarian name in England. I am going to send him a

small library comprising a grammar, the newest Dictionary of Pest, the works of Révai, Verseghy, Kazinczy, both Kisfaludys, János Kis, Berzsenyi, Dayka, Csokonai, Virág and others, further the *Handbuch* by Fenyéri and Toldy." This announcement is followed by a patriotic lament: "The Germans and Austrians may be ashamed to be preceded by an Englishman in the study of the beautiful Hungarian language!" At last, in a note below asterisk, he expressed his gratitude to George Gyurkovics, senator at Pozsony (Pressburg, Bratislava), "the single of my countrymen who answered to my request to assist in the collection of folksongs".

Meanwhile, as Rumy reported to Kazinczy, Bowring issued his first translations. The *London Weekly Review* in its number of the 9th February 1828 published the first part of Bowrings series of studies on "Popular Poetry". In the first installment Bowring included three *Magyar* folksongs among others taken of different European languages. They were "The water of Körös" (Víz, víz, víz . . .), — "To a disdainful girl" (Egy negédes leányhoz), — and "Song of Slavono—Hungarian girl" (Tót-magyar lány dala).[30] Hungarian folksongs were not included in the next five instalments.

Hungary was still unaware of the first English publications of Hungarian folksongs when the Munich review *Das Ausland* adopted Bowrings article on the 30th March, 1828 and published the three Hungarian folksongs in German translation. However, *Das Ausland* criticized Bowring for mixing Slovakian folksongs with Magyars and mark them equally "Hungarians". Then Rumy, first so proud of the publication of *Das Ausland* got worried of his own responsibility. Also he was hinted that Bowring will be sharply attacked in the next copy of the *Tudományos Gyűjtemény* for the mistakes disclosed by *Das Ausland*. Rumy was afraid that in consequence of such offensive criticisms Bowring will be discouraged and leave in the lurch the Hungarian poetry. He wanted to save his own face as well as the reputation of Bowring and turned for help to Ferenc Toldy.

The 18th Juli, 1828 Toldy sent him to Vienna the second volume of his *Handbuch* and the *Blumenlese* and requested to review them in Austrian papers. In the same time he inquired for the adress of Bowring: Toldy wanted to get in contact with him. And that was a very favourable opportunity for Rumy. He immediately answered Toldy and informed him that he forwarded his books to London and Bowring will review them in English literary papers. For the sake of winning Vörösmarty's goodwill too — who was an other important editor of the *Tudományos Gyűjtemény*, — he informed Toldy to have sent to Bowring the review *Aurora* including several poems by Vörösmarty. After the preliminary captatio benevolentiae he begged Toldy to warn the *Tudományos Gyűjtemény* not to attack Bowring: "I would be very sorry if Bowring who turned toward Hungarian literature with affection and wanted to furnish his countrymen with benevolent informations, would be attacked in Hungary and

discouraged of his undertaking." In Bowring's excuse he brought up that he is a beginner in the Hungarian language and learns it alone, the rhymed versions cause troubles also in the German translations and finally, that he fell in confusion of the "Magyarische" and "Ungarische" designations. Correctly he had to call his selection "Folksongs from Hungary in Magyar and Slovak languages". In any case — Rumy followed — he will write to the *Ausland* to make clear the unfortunate mistakes.[31] On the other side he suggested Toldy to prevent any attacks in the *Tudományos Gyűjtemény :* "Would not it be better to publish some of Bowring's succesful translations lest he becomes discouraged?"[32]

However, Rumy's anxiety was overstated: the *Tudományos Gyűjtemény* dealt curtly with the article of *Das Ausland*. In its May-number a note signed "V." (Vörösmarty) stated without any commentary that of the three folksongs the first alone ("The water of Körös") was a Magyar song. Also Toldy informed Rumy of the firm confidence Hungarian writers feel in respect of Bowring's activity and that Vörösmarty expects Bowring to send him very soon a manuscript for the *Tudományos Gyűjtemény*. Toldy himself offered as a gift for Bowring a copy of his *Handbuch* and *Blumenlese*, his "Letters on Aesthetics" as well as "Az aradi gyűlés" (The convention of Arad) by Gergely Czuczor.[33]

Rumy had no cause to be alarmed: just in contrary to his nightmares in those weeks while slowness and insecurity of the mail caused so many mistakes the Hungarian writers acknowledged with unanimous exaltation the news of Bowring's undertaking. In the May-number of the *Tudományos Gyűjtemény* Rumy's announcement published by the *Aehrenlese* was literaly reprinted and commented by Vörösmarty himself: "It is a great pleasure for us that the all-knowing English scholar tries to make recognized all over the world also our literature almost the poorest in civilized Europe. If he suceeds to turn the attention of the civilized nations on us, the name of the Hungarian nation should never more sound as idly as that of our relative peoples which preceded us twice in dwelling in this country."

On page 127. of the same number Gábor Döbrentei published a request as follows:

"A call to every Hungarian. — The English scholar John Bowring in a letter dated the 4th April and arrived the 8th May asked me to send him Hungarian folksongs as he has studied the Hungarian literature for a time and now he has the intention to publish the English translations of Hungarian folksongs. I sent him three songs together with their literal English translations: 1. "A füredi pásztor dala", 2. "Magyar jobbágy dala" by Mihály Vitkovics, 3. the "Huszár dal" published in the *Hebe* in 1826, page 134. I promised him to send more which arose from the lips of the simple disciples of Nature and were spread and sung by listeners without paying any attention to the name of the

poets. Bowring has the same intention as Herder had with the *Stimmen der Völker in Liedern* and Percy with old English poetry. I request every Hungarian to send me songs which he considers fit for this purpose. I hope I shall get many and the best ones: the Hungarian name and honour exhort us to assist the English scholar in the achievement of his aim."

These issues of the *Tudományos Gyűjtemény* made the Hungarian writers enthusiastic. Popular poetry and folksongs ascended to literary interest with the publication of the Ossianic songs already, however Herder himself was unable to reach at a conceptual clearness in the classification of the songs in spite of his method — differing from Percy's — to separate art-songs of folksongs.[34] Although at the turn of the century Hungarian scholars — from Miklós Révai to István Kultsár — were engaged in the collection of folksongs, the literary importance of popular songs did not develop before 1826 when Ferenc Kölcsey issued his memorable sentence: "We have to seek for the sparkles of our real national poetry among the common songs."[35] This statement published in his study on the "National traditions" opposed folksong to art-poetry and revealed it as the original model of national poetry which has been faithlessly abandoned. Kölcsey's statement gave rise to stormy excitement among a part of Hungarian authors who accused him to belittle the traditions of Hungarian poetry. Gábor Döbrentei remembered it still two years later in a letter adressed to Berzsenyi: "Bowring will crush Kölcsey's view about deficiency of poetical vein in the Hungarian soul. Fails the Hungarian song in logical concept? What about it? Are not bold flashes between the gapes of the thoughts? German stiffness dresses the Dragoon, the oriental fancy the lewd Hussar."[36]

Nevertheless, already it was the age of Goethe and the ascendence of popular poetry in Hungary could not be stemmed. Still at the beginnings of the twenties not even Kisfaludy came to the idea to write folksongs and in 1823 the young Vörösmarty who sent his idyll „Shepherd and shepherd boy" to the Aurora was refused by the editor who suggested him to include into his poem "some graecisms" and to give a Greek title, because "the original discourages the readers".[37] However, the fashion to research the literary remains of the language and resuscitate old national literary traditions reached Hungary coming from Vienna, and in the traces of the Grimm-brothers the Hungarian György Gaál published in 1822 the first Hungarian collection of tales,[38] — three years later count János Mailáth edited the "*Magyarische Sagen und Märchen*",[39] and in 1828 Toldy and Fenyéry issued their *Handbuch*, the first collection which separated the folksongs from art-songs.

Still Toldy's work can not be considered as a proper collection of folksongs. The *Handbuch* embraces not more than 15 folksongs selected from several volumes of the magazine *Hasznos Mulatságok* although it has the merit to separate art-songs from folksongs according to the principles emphasized

by Kölcsey. In addition, Toldy's *Handbuch* and *Blumenlese* was commended to the restricted circle of German readers, opposite to Bowring's who preceded Hungarian scholars with his aim to issue a major collection of Hungarian folksongs methodically separated from art-songs and — due to his English translations — was able to convey to wider circles of erudites the fruits of Hungarian literature. Further, the English translator turned the attention of his countrymen to Hungarian poetry with the credit and authority of an expert in East-European literature and his undertaking confirmed the acknowledgment of Hungarian poetry. No wonder that the announcements published by the *Tudományos Gyűjtemény* met with enthusiastic reception in Hungarian literary circles.

Though there was a further factor of no minor importance: the foreign scholar who wished to deal with Hungarian poetry was an — Englishman. Yet not the first English who recognized the savours and colours of Hungarian poetry: sir Philip Sidney who stayed for a month in Hungary in the year 1573 was the first foreign traveller (since bishop Gellért,) who recorded the Hungarian songs — in the strictly sense: heroic songs — "sung by this brave and soldierly nation in order to incite bold heroism" at their meetings, festivals.[40] English travellers journeyed in Hungary in more recent times too. Richard Bright came after the Congress of Vienna, travelled over Hungary and was the first who remembered of Hungarian literature.[41] Also James Macdonald the researcher in Ossianic poems came to Hungary[42] and Mrs. Gore who published in thre volumes "Hungarian Tales"[43] and, although she ignored Hungarian literature, in her sketches written on her journey she remembered with surprise of the anglophilism she met. She remarked that the works of Walter Scott, Byron, Moore are "widely appreciated" in Hungary, the newest English books are conveyed to Hungarian readers, — to read English books, to imitate English manners is a widespread snobbish custom. Remember that it was the age of István Széchényi the great reformer, follower of Bentham, who fetched even his toothpicks from England, — it was the age of the first Casino, the races, the steamship, the *Credit*: Széchényi's innovations imported from England. Nothwithstandig, the "wide circle" mentioned by the English authoress embraced the restricted society of aristocracy and highbrows she was able to contact.

Altogether under such circumstances it was not surprising that Bowring's undertaking met with a more resounding answer of the Hungarian writers than previous similar events, for instance the studies and lectures on Hungarian literature hold by Schlegel in 1812. They believed that the Hungarian literature injustly neglected by Hungarian society will conquer world-fame and estimation and consequently the approval of an English scholar may restore the appreciation of Hungarian writers in their own country too. János Horváth a century later still estimated as the most important effect of Bowring's

appearance to have attracted the attention of the magnates to Hungarian literature and popular poetry.[44] And without any doubt Bowring's undertaking had such an effect too. However even by neglecting those favourable contemporary circumstances which contributed to the zealous welcome of Bowring's undertaking (including the mature of the folksong's appreciation, the striving for the acknowledgement of the Hungarian literature home and abroad, and last but not least the anglomania of the upperclasses,) the resounding echo of the *Tudományos Gyűjtemény*'s announcement could easily be explained by the fervent belief of the writers of the Hungarian Reform-age in the conquering national genius. The Hungarian writers with Kazinczy at the head emphasized with satisfaction and in addition with passionate exaggeration that "even distant countries are going to notice our flourishing literature."[45] Young Vörösmarty exclaimed with a bitter joy: " . . .Would not perish even the traces of our contemporary common-songs if a foreigner had not recorded them !".[46] Döbrentei, Berzsenyi, Pál Edvi-Illés were completely absorbed in the collection of folksongs, enthusiastic patriots — like Julia Katona from Torda — offered their assistance to Bowring.[47]

Bowring too felt the need of the assistance of a wider circle of Hungarian scholars especially writers of more responsibility than Rumy, a reliable and industrious correspondent but despised by his countrymen. Dr. Schaffarik suggested him to get into contact with Döbrentei then secretary of the Academy. This suggestion resulted the letter quoted by Döbrentei in the *Tudományos Gyűjtemény* dated the 14th April,[48] written in German. "Mein Zweck is eine kleine Geschichte mit Poesie Ihres Volks heraus zu geben und vielleicht werden Sie können etwas mehr zu kommunizieren als ich in Supplement des Conversations Lexicon finden kann. Herr Rumy hat mir schon eine Menge Volkslieder geschickt und ich habe durch anderen Stellen und anderen bekommen. Ich wünsche aber meinen Büchlein so vollständig als möglich zu machen und darum geh ich eben so wie ein Bettler von Haus zu Haus um etwas nützlich oder lehrreich zu erwerben." He annexed a short biography ended in English: "I know myself my purpose has been to make man a lover of man, — to break down national distinctions, — to set up a genuine philantropy instead of spurious gratuition, — in a word: to remove the causes of pain — and to plant the seeds of happiness."

These are great words, attractive ideas which obviously surpass the importance of an anthology. However in the language of the romantics this solemnity was neither ridiculous, nor repulsive. One could reproach him to cover his indubitable goodwill and humanistic idealism in the clouds of mysticism. But his contemporaries and the Hungarian poets of the Reform-age would not reproach him: they really believed that Bowring's undertaking surpassed the level of a literary experiment, signified the redemption of the national genius. Bowring's style was attractive: Döbrentei in his letter to

Berzsenyi quoted above, cited him literally: "I wander from house to house like a beggar . . ." And — after requesting Berzsenyi to send him folksongs in behalf of Bowring he closed his letter by the words: "Good bye to you, send me delicious songs of the Balaton, stolen from the red lips of a Hungarian girl for my kind Englishman, the fair whom I answered — as his German was very bad — that the German being neither his nor my language we shall correspond in his own tongue. I shall let correct my English by count István Széchényi who did it already and is a real Englishman."[49]

"I shall send you folksongs as many as I am able, — answered Berzsenyi. — And call the young people: I am sure, you shall get a lot . . .[50] Döbrentei called the "young people" and answered in a hurry to Bowring in order to report of his activity. However his letter could not yet reach its destination when Bowring adressed already to Rumy in Vienna his renewed claim for further material.[51] It seems as if the favourable reception of his plan had multiplied his ambition, the enthusiasm of the Hungarian writers had ravished him: " . . . I shall do my best to make acknowledged your authors in England. I hold it as a duty . . ."

Rumy delivered already more than 50 folksongs and a lot of biographical and historical notes. But Bowring was insatiable: he wanted to offer to his countrymen "the real picture of the conditions of Hungarian literature." He urged the works of Mailáth and Toldy and "everything duly written on Hungarian literature."

His first intention was to include in one volume his translations of East-European, Scandinavian, Lappish, and Greenlandish folksongs. The anticipated success of the Hungarian translations made him change his plan and he decided to publish the Hungarian folksongs separate under the title "Magyar Nemzeti Dallok" — the title has been borrowed from the manuscript of Rumy — in an independent volume and affix a supplement "embracing all his knowledge gathered on Hungarian poetry". According to his temper he immediately started preparation of the volume and his second letter adressed to Döbrentei the 28th May has been written already on the back of a subscription-order of the *Magyar Nemzeti Dallok.*

He informed Döbrentei that the number of the folksongs he got amounted to 80, coming partly from Rumy's own collection and in majority from the *Hasznos Mulatságok.* All of them are translated to German by Rumy who added careful philological and ethnographical notes. He got also the biographies needed and a study on the Hungarian language, another on the history of Hungarian literature — all elaborated by Rumy. He demanded Döbrentei to complete this material, he urged Toldy's *Handbuch* and some critical notes — maybe to control Rumy's commentaries.

"It has been one of my fancies — he followed — a harmless one at last — to ramble into foreign gardens of poetry and pluck such flowers as I could

find there and then to make nosegays of them to my countrymen. In this I grasp about often in the dark, stretching out my hands to meet friendly spirits — as you — who may guide and lead me safely on. And so I hope to do at last no unacceptable service."

Further he emphasized that "nothing on the Magyar tongue was ever before printed in England." Already he was asking an arc in the *Foreign Quarterly Review* where "I shall endevour to make Hungarian literature better known. I rejoice to the awakening enthusiasm to your fathers' language. It is for you the best instrument of hope and you know how to value it."

At last he announced that his book is going to be published immediately after having gathered 500 subscriptions. For this purpose he requested the list of Hungarian magnates. Also he asked Döbrentei to procure him a selection of poetry in handwriting of living poets. Bowring kept a collection of handscripts of which he was very proud and wanted to include the handwritings of Döbrentei, Virág, both Kisfaludys, Ányos, Endrődi, Kazinczy, Kis, Vitkovics, Berzsenyi, and any others of real merit.

This letter contains a sentence which induces to a short interruption. In answer to an invitation by Döbrentei Bowring replied: "It would be my most beautiful dream!" And this reply arises a question often discussed and never settled: did Bowring ever stayed in Hungary?

Our sources are utterly contradictory. Bowring himself emphasized in a letter addressed to János Arany then secretary of the Academy on the 15th August 1867 that he might *again* visit Hungary before he dies. To his last intimate Hungarian correspondent Károly Kertbeny he wrote shortly before his death in 1872: "Several years ago I was for some time in Pesth and learned the Hungarian language." Count József Kemény reviewing the *Poetry of the Magyars* in 1830[52] remarked that "Mr. Bowring who stayed for a longer time in Hungary for sake of learning the language . . ." After his death the biography which appeared in *Vasárnapi Ujság*[53] stated "He visited our country once, probably in 1827". Another necrology published by the *Hazánk s a Külföld*[54] noted: "He visited Hungary in 1825—27". However neither the portrait written by Károly Vadnai in the *Hazánk s a Külföld*[55] nor the obituary by Endre György in the *Reform*[56] — two personal acquaintances of Bowring — recorded any Hungarian journey.

If Bowring would have learned the Magyar language in Hungary that would have had happened previously to the publishing of the *Poetry of the Magyars*. However a sociable traveller like Bowring who made friendships all over Europe would have not needed intermediates to the Hungarian writers in 1827, when he started his preparation to publish the Hungarian folksongs, if he would have stayed previously in Hungary. Otherhand the statement that he learned the Hungarian language in Hungary was denied by his own letters quoted already requesting grammars and dictionary to

learn the Hungarian on his own. Last but not least would he stayed in Hungary about 1827 the Hungarian press would have remembered it three years later reviewing the *Poetry of the Magyars*. But it did not, — except Kemény. (In fact, Kemény's statement was denied by Rumy in the *Nemzeti Társalkodó*, the 23. Oct. 1830: "My learned friend has never stayed in Hungary!")

In reality, he never stayed for a longer time. In 1838 returning from Syria to London he voyaged on the Danube. From Constantinople he wrote to both Toldy and Döbrentei and announced that on the way to Vienna he may stop at Pesth probably the 15th July.

Bowring arrived to Pesth the 17th July. It is amazing that no traces remained of his visit. Neither the daily press, nor the literary reviews made any notice of the arrival of the famous friend of Hungarian poetry — except a literary gentleman, László Bártfay who gave account of the visit in his notebook in the following lines:

"In the evening I fetched Vörösmarty and went together in the theatre. Schedel (Toldy) introduced Bowring and two other Englishmen into the box of the Academy. Bowring talked to Vörösmarty in German. He is a man with a characteristic face, open front, long, narrow, regular nose; he wears a moustache and Spanish beard. He seems to be 45—48 years old. Middle sized, his body is neither fat nor thin. After the first act they went into the box of the Casino but left soon."[57]

This short note remained the unique mark of Bowring's stay in Hungary. It is obvious that he sojourned for some hours only while the steamer coming from Galatz in direction to Vienna spent the night in the port. The visit was too short for any formal reception and was ignored by the press. And Bowring never came back.

Returning to Döbrentei we meet with him absorbed in zealous activity: having received the second letter of Bowring he immediately turned to Toldy and urged him to send his *Handbuch* to Bowring as a gift and supply him with the second volume soon after issue.[58] He pressed Berzsenyi too for the promised folksongs and Berzsenyi answered him ill at ease: "You neglected for a long decade your declining old friend and now you reappear at last, however not on yours own but led by a meek Englishman."[59]

But the nimble Rumy anticipated Döbrentei's letters and deliveries lost somewhere between Pest and London. The second volume of the *Handbuch* sent to Döbrentei by Toldy in order to forward it to Bowring got stuck in with him too and two years later he excused himself alluding to the *Poetry of the Magyars* where — on page 250 — Bowring himself proved that he never got any letters or parcels from Döbrentei. "I said myself why should I try to send him these ones? Besides he got the *Handbuch* already . . ."[60]

In fact, Rumy has sent the *Handbuch* already and forwarded the second volume as well as Toldy's other gifts mentioned in his letter of the 2d August. In his reply to Toldy he emphasized that Bowring will be "very pleased of the kind assistance to his undertaking". As the *Handbuch* included Vörösmarty's epic poem "*Zalán futása*" in Hungarian language, Rumy translated it to German as well as two plays by Károly Kisfaludy and promised Toldy to translate some pieces of the *Denkmäler der magyarischen Dichtkunst* announced by Toldy for a soon publication.

In his reply Rumy quoted Bowring's letter dated Hague the 4th September[61] with many complains about the difficulties he met with the Magyar language . . . "Obgleich ich mich alle Mühe gebe den Magyarischen Sprache zu verstehen ich finde unzählbaren Schwierigkeiten und wünsche alles mögliches zu versichern durch Deutsche Übersetzungen. Es is nicht zu hoffen dass ein Fremder so sehr entfernt wie ich und ganz ungehilfet etwas gut oder erträglich hervor bringen sollte. So wenn Sie einige Episoden aus Vörösmarty oder Stücke aus Toldy übersetzen wollen, die, die beste Ideen der Magyarischen Literatur geben werden, Sie thun mir den grössten Dienst und Ich hoffe Ihre Güte wird es verzeihen dass ich so sehr gern Ihren Antrag ergriff. Solche Stücke können Sie viel besser wie ich wählen und solche Übersetzungen werden dienen um eine bessere Verstand der Übrigen." Further Bowring — a precise and consciencious correspondent accustumed to accurate commercial correspondance — acknowledged the receipt of the "Tales" by András Fáy, promised to translate and issue them very soon, — sent his greeting to Pál Edvy-Illés the folksongs collector[62] "whose name I met often in your elaborations", — and finally complained of Döbrentei who never answered his letters . . .

The study announced by Bowring to Döbrentei appeared in September 1828 in the *Foreign Quarterly Review*.[63] The fifty pages long study entitled "Language and Literature of the Magyars" reflected sharply the influences which made Bowring a sensitive friend of the Hungarians. Although he relied in a major part of his work on the elaborations prepared by Rumy[64] he proved to be able to revive the drama of the Hungarian Reform-age: the struggle of the national language against foreign oppression. "A people which conserved its language and literature can never be completely defeated," — he stated in the *Foreign Quarterly Review*. He discussed with full knowledge of European relations the solitude of the Magyar people and the danger to outwit the small nations of East-Europe by opposing them to each other. He treated with sharp sighted criticism the problem of nationality and of the importance of the national language. As a fervent protestant he denied the views displayed by count Mailáth about the "evil of Reformation" and stressed on the inciting, advancing effect of the Reformation on Hungarian literature.

In the second part of his study he treated the history of the Hungarian intellectual life: he marked the struggles of the first play-actors, surveyed the

literary reviews, the state of instruction in Hungary. Finally he issued his recent, inedited translations: "Majd lebegő szellő, szerelemre olvad epedve . . ." by Berzsenyi; "Bár én letehetném fáradt sisakomat" by Barcsay; "Egy orvosra" by Dávid Baróthy-Szabó; "Téged ád az Bellonád hadi kürtje kiált . . ." by Kazinczy; "Az esztendő négy szakasza" by Csokonai; "To a faithful maiden" by Dayka; "A patak" by Endrődi; "To my beauty at evening" by Szentmiklóssy. In the same way as in the *Poetry of the Magyars* he omitted the Hungarian titles and cited instead the first line of the poems. The English titles rarely answered to the Hungarian ones.[65]

The study reflected his sympathy, his trust placed in the future of Hungary. He treated Hungarian poetry with an enthusiasm comparable only to that of Rumy who did not fail to send him his boasting study issued by the *Iris*.[66] Bowring until then known as the combatant of Slavonian poetry and folksongs emphasized in the *Foreign Quarterly* that the Hungarian folksongs are more attractive and melodious than the Slavonian ones. That striking statement was immediately quoted by the triumphant Rumy in the *Iris* and scandalized the Slovak poet John Kollar who gave a tart reply to Bowring.[67]

The study met with favourable reception in England and was included in some German papers too. The success incited Bowring to follow his plan and make Hungarian literature acknowledged to wider circles. The reception of Toldy's *Handbuch* offered a favourable opportunity for composing a new study relying on the review of Toldy's *Handbuch*. He issued it in the *Westminster Review*.

In the letter accompanying the *Handbuch* Rumy gave an exalted description of the eminent role the young Toldy — physician by profession — performed in Hungarian literary life and of the importance of the book which was the first substantial compilation of Hungarian poetry in German language. Rumy made Bowring's duty ro review the *Handbuch* in some English newspapers. Pretending to be familiar with Toldy he disclosed to Bowring that Toldy estimated the anthology in preparation as a deed of immense importance and in reward he wished to dedicate his next work under press: *Magyar Költői Régiségek* (Hungarian Poetical Relics) to Bowring.

Bowring was flattered by this communication. In a French letter dated Amsterdam, the 24th October 1828 he answered to Rumy: "Veuillez bien donner mille et mille remerciements de mon part a M. Schedel. Dite lui avec quel plaisir je tacherai à concourir à faire connaitre la langue et la littérature auxquelles il s'est dévoué! J'aurai grand besoin et de son indulgence et de la votre — aumoins la meilleur désire ne me manquera pas et je ne doute que votre admirable soin me supplée du reste. — M. Schedel mérite et l'espoir qu'il voudra bien recevoir une reconnaissance frénétique de sa bonté et la bonne opinion qu'il veut bien me porter. Je recevrai son livre avec grand intérêt et le ferai valoir avec gratitude et je l'attend avec impatience. Il me

sera d'un grand plaisir si je puis parvenir à faire connaitre et à faire aimer le peuple Hongrois."[68]

The latter part of the letter dealt with Rumy's honorarium: 100 forints have been transferred to the Viennese bankers Reyer and Schlick on his account. Bowring also replied to Rumy's suggestion to ground a financial group and support the expenses of the construction of a dirigable airship. "Il me semble que l'air n'offre pas assez de résistence pour que l'on puisse guider un machin de la sorte dans les nuages. En Angleterre presque tout nos philosophes sont d'avis que la chose est en elle même impracticable."

In an other letter addressed to Döbrentei Bowring repeated his message to Toldy: "Toldy's (Schedel) manned I have from Rumy. I hear that he has done me the honour to dedicate to me his Magyar Költői Régiségek. Tell him that I am proud of it: a Hungarian to an English!"[69]

In the same letter he acknowledged the contribution offered by both Kisfaludy, Berzsenyi, Kazinczy, Vitkovics and Szemere. "Of each I have translated something in, I fear, a faulty article in the Foreign Quarterly Review." Further he responded to Döbrentei's remarks on the mistakes committed in the article: "I was aware that a part of the translation of Faludy was free and that there were many faults in the Magyar — but we have not the accents in English. Our printers understand too little of accentuation and it is rather a wonder the faults are not more."

"The warm reception in Holland strengthened my resolution to make acknowledged with the English people foreign literatures, — and especially the most interesting Hungarian," — said Bowring in his letter from Amsterdam. The warm welcome was a reward for his "Batavian Anthology" published in 1824 and his report on public accountancy in Neetherland prepared for a commission of the Parliament. His vanity was flattered by the acknowledgement of official and literary circles in Amsterdam. He was aware that the more isolated, the more ignored the literature he "discovers", the more profound and sincere the gratification. And of all isolated and ignored literatures of the contemporary Europe the Hungarian was one of the most neglected and promised the most enthusiastic reward. It was not a mere courtesy when he answered to Döbrentei's invitation: "It is my dream to visit once Hungary".

The second volume of the *Handbuch* — where Toldy announced already Bowring's anthology in preparation — offered rich material for a new study. In annex of the second volume Toldy issued German translations of a great many poems included, — the same, which have been issued later in the *Blumenlese*. The major part of the translations was performed by count János Mailáth, the remainder by Paziczi, Tretter, Petz, count Ferenc Teleki and others. Also Rumy's deliveries completed Bowring's material with new translations and folksongs (including that coming from the collection of Edvi-Illés). All

this new material made possible to compile Bowring's third study: the "Living Poets of the Magyars" which appeared in the *Westminster Review* in July 1829.[70]

Although this new article was not comparable to that issued in the *Foreign Quarterly* whereas the gleam of Bowring's original views outshined the compiled material, it proved to be an important show of the Hungarian literature. In accordance with the *Handbuch* Bowring surveyed Hungarian poetry from Zrínyi to the young Vörösmarty, issued a number of translations of Kazinczy, Berzsenyi, Kölcsey, both Kisfaludys, Virág and Vörösmarty. Some of the new translations were not reprinted in his forthcoming anthology. These are as follows: "Summer had come; in the twilight of evening delicious..." by Vitkovics; "Tőlem barátom messze vagy" and "Drága sarkantyut, vagy aranykeresztet" by Virág; "A tavaszi rózsád kebelét kitárta" by Emil Buczy. The translations relied on the German translations by Mailáth and Rumy. Although Bowring strived to render faithfully the spirit and atmosphere as well as the prosody of the Hungarian poetry he did not always succeed. By comparing the same translations issued subsequently in the *London Weekly*, *Foreign Quarterly*, *Westminster Review* and finally in the *Poetry of the Magyars* it is discernible that he persistently corrected, polished them. Far of his Hungarian contributors he had obvious difficulties in surmounting his obstacles. Unfortunately Fidel Majer, a teacher of the son of Prince Pál Eszterházy Austrian ambassador at St. James', his only Hungarian help at hand was an useful assistance in the correction of texts and orthography, may be in critical parts too but without any poetical gift: he was not able to prevent poetical failures.

The study issued in the *Westminster Review* displayed a fairly detailed survey of Hungary and Hungarian literature reprinted later almost unchanged in the anthology. Already he disclosed his view on the Hungarian language which he claimed to be "the most suitable for metric poetry." He recognized the characteristic critical factors which influenced the development of Hungarian literature, the influences of foreign literature, — in the parallel development of history and literature he reckoned the political and social forces which led to the resurrection of the national spirit. In fact the study proved such an extended knowledge of Hungarian affairs and literature that seemingly nothing could have prevented furthermore the publication of the *Magyar Nemzeti Dallok*. However, the ambitions of a passionate scholar are unlimited. The name of an until then unknown poet, a new folksong, a biographical date just discovered unfold new threads for the researcher and the contours of the material extend more and more. Hence Bowring still waited: he expected new notes from Rumy, new songs from Döbrentei, — whilst time passed. Hence fortune prevented Bowring to publish the *Magyar Nemzeti Dallok* at the appointed term and the delay resulted the *Poetry of the Magyars*.

Under "fortune" we may understand the misfortune of fading enthusiasm of the Hungarian writers and the protraction of the correspondence. Döbrentei discouraged by the sequent loss of his mail, ceased to write and the faithful and industrious Rumy stopped short also. Was the enthusiasm of the Hungarian writer a flash in pan or was it intrigue — a symptom not at all unfamiliar with the society of the Hungarian writers — which cooled the ambition of his industrious contributors? Or was it perhaps a kind of arising mistrust in an English translator who ignored the Hungarian language? Deception caused by Bowring's association with the "German" Rumy? Whatever happened Bowring himself disappointed and angry interrupted his unrewarded correspondence: there is a gap between the 24th October 1828 and the 14th December 1829 in his correspondence with Rumy, — he did not write again to Döbrentei from the 23d Oct. 1828 to the 19th Sept. 1829.

The incompleteness of the correspondence deprives us of a thorough investigation of the incident, however there are letters which may explain the withdrawal of the enthusiastic Rumy. This miserable "Schlemihl" of the Hungarian literature who deserved a better lot did not strive for a higher remuneration for his contribution with Bowring but expected other kinds of assistance. Once he tried to get Bowring involved in raising a group to finance the construction of a dirigible, another time he demanded him to support his plan achieved for the building of a tunnel under the Thames.[71] Bowring replied both time with polite but unmistakable refusal. It is obvious that Rumy could have been dispirited as well by the vanishing of his expectations as by the inclusion of Döbrentei — a personal adversary — in the preparation of the anthology he handled as his own. In any case when Bowring unaware of Rumys resentment wrote him again after a year's interval[72] he was short and reserved: "Seit langezeit erwarte ich Ihre Nachrichten und weiss nicht warum Sie so stillschweigend geworden sind? Sind vielleich von Ihren Briefe verloren? Reyer und Schlick schrieben mir von beynahe eine Jahr dass sie Ihren bezahlt haben den £ 10 sterling die Sie die Güte haben mir zu versprechen — aber Sie kommen nicht an. Mein Büchlein wird jetzt bald gedruckt werden."

Did Rumy ever answered this letter? To all appearences he did not. In the fifth and last letter kept by the MTA sent by Bowring after the issue of the *Poetry of the Magyars* and annexed to a free copy of the anthology Bowring was complaining: "Ich habe das Vergnügen hiemit meine Übersetzungen zu senden. Ich hoffte etwas mehr von Ihnen gehört zu haben ehe ich mein Werk zum Druck übergen sollte. Sie werden es lesen mit Geduld wegen die Fehler die durch meine Entfernung zu erwarten waren. Aber mit solchen Fehler empfangen Sie es als Beweis meine Hochachtung."[73]

Nevertheless it would be an injustice to shift responsibility for the incident upon Rumy alone. The name of Rumy occured still often in Bowring's

later correspondence: he inquired after Rumy and his incomprehensible attitude from Döbrentei as well as from Toldy. Then in a letter adressed to Döbrentei[74] he made some plain observances: "For a long time I did not get any news from Rumy who has rendered me immense services. We — thus far off — can not (and it is a happiness) estimate all their lights and shades of character, which are sometimes distressingly obvious to new observers. But what must I say of Hungary and Hungarians? That they have all to a man appraised my inquiries, encouraged my pursuits — and welcome my intellectual sojourn among them." He finished his letter with the genuine Bowringian pathos: "I have task before me: to make the eloquence of Magyar Muses resound in our poetical Pantheon."

Bowring's evasive allusion on the "lights and shades of character" reveals the intrigue directed against Rumy. Unaware of Döbrentei's letter we are not able to consider his charges. However, calumniare audacter semper aliquid haeret: whatever were the imputations alleged, Bowring who kept up friendly relations till his death with all those Hungarian writers he came in contact during the preparation of his anthology wrote never more to Rumy after the appearance of the *Poetry of the Magyars*.

While some writers at Pest were ensnarled in the plot planned against Rumy, Bowring changed his mind and decided to issue a major work embracing in addition to the anthology projected in the *Magyar Nemzeti Dallok* a comprised survey of the Hungarian poetry, language and history of literature. He immediately flung himself into the work and let issue the new subscription-lists with the following text:

In the press
Poetry of the Magyars
with an account of the literature and language of Hungary and Transylvania and biographical notices of their most distinguished poets, by John Bowring, LL. D., F. L. S., M. R. A. S.

The subscription price was 10/6 and it was requested to send back the list to George Smallfield, printers', Homestone, till the 30th August.[75]

With Rumy and Döbrentei, or without them: Bowring did not wish to prolong the publication. His anger felt for being abandoned just in the critical period of his work was plainly expressed in the reply he gave to the first letter he was sent by Toldy:[76] "I hardly know whether your letter has caused me more of pain or pleasure. Pain — that my communications to you have never reached you, pleasure that *one* packet — one alone out of many sent has at last found its way. I sent you on the 6 July through our Ambassador in Vienna a copy of mine Magyar Poetry—another copy to Rumy—another to Döbrentei — and others. I have written to Döbrentei many times, but had

never get a reply. The things which he said he had sent never came. The poetry he collected never reached and I have been very unhappy... forced thus to publish with miserably imperfect materials. But your Handbuch der Ungarischen Poesie has reached me — it has been to me ...immensely useful. I have reviewed it in the Westminster Review and spoken of it in the Foreign Quarterly — so you are no longer strange to the English Public. — How many times have I written to Hungary! — to you! — to Döbrentei! — to Rumy! — no word, — no letter — so at last willing to wait no longer I had begun to print... I had dedicated my book to you."

This letter became the introduction to a correspondence which lasted with greater and smaller intervals until 1868. The correspondence — kept by the archieves of the MTA — embraces 25 letters written by Bowring and reveals the sincere respect and sympathy Bowring felt towards the young historian of literature who completed only his 26th year in 1829. None of his Hungarian correspondents won his affection and confidence like Toldy. He acknowledged their common ideals and recognized in Toldy a liberal, progressive European mentality. In spite of his deception in his Hungarian friends when Toldy informed him in the above quoted letter of his intention to visit Western-Europe he invited him without hesitation to London and offered him a friendly welcome.

Nevertheless, he made a last attempt to contact Döbrentei. The tone of his letter[76] is bitter, reserved, mistrustful: "The cause of your silence I cannot divine — and what is still a greater annoyance to me is that I have never received the parcel what in August 1828 you mentioned to have sent for me. Disappointed thus I have determined to delay my poor efforts no longer but to send my volume to press. I should have done better (how much better!) with your kind assistance!" And to impress Döbrentei with his indignation he uttered: „I have endeavoured to fortify my weakness with Schedel's, Mailáth's, Rumy's strength."

Unexpectedly Döbrentei "succeeded" to reply anon and this time his mail was not lost between Pest and London. Bowring answered him from Kopenhagen[77] and touched by Döbrenteis excuses forgot his rancour. "Your letter is an absolute treasure to me", — he wrote. Although his book is printed — all but the introduction and the preface — he is still able to use the „invaluable prints" Döbrentei dispatched. "It is indeed a pride and a prodigy" — he went on, — "to have made the Magyar name resound in England. The few translations I have published have been copied into I know not how many of our periodicals — I have seen them in those of Ireland and Scotland and the United States of America. This is in fact the object and the end of my ambition. Nations must have to respect and to love one another. — The names at last of many a Magyar will I transfer to *our* Temple of the Muses and they will crown them with well merited laurels."

Some weeks later[78] Bowring informed Döbrentei that his "poor book" will soon be ready. "I send you a part of a sheet where you occur I shall have to ask and I doubt not I shall find much indulgence, — but shall be most docile under instruction, — ay, under gentle reproof." Bowring was obviously aware of the deficiency of his translations: "Alas, far away, many will be the blunders and I must recommend myself to the gentlemanness of the Magyars" — he complained in his previous letter. Anyhow he made a last attempt to correct the failures and dispatched the proofs to let read them by Döbrentei and Toldy who has started already his European journey and promised to visit London.

In the last period anticipating the appearance of the *Poetry of the Magyars* Bowring relied mostly on Toldy. Their exchange of letters reflects Bowrings anxiety about the reception of his book. The 2d November 1829 he announced to Toldy staying in Berlin to send him the proofs of the volume — "bad as it is".[79] In addition he welcomed Toldys decision to visit London and offered his hospitality: "you shall make my house as much your home as you like" His next letter[80] he began to write in German but turned to English ("Ich schrieb Ihnen ein Wort aus Kopenhagen — aber warum schreib ich deutsch — Sie werden England bald besuchen — so I write English.") He reassured Toldy about his reception in London: "You need bring no introductions, but your name. You shall have as cordial a greeting as you can drive — and you shall see our great men and our good men."

"I have not heard a word from Rumy", — he went on and asked Toldy to tell Rumy to send him as soon as possible any materials he may gather. „But my book will be out before you can come. However you will correct its faults and prepare with me another edition."

In his last letter preceding Toldys visit,[81] Bowring welcomed his approaching sojourn: "We shall talk Magyars and Magyarország. I can nothing about distance if I could find term to visit Hungary." In addition an uneasy remark on Döbrentei: "My Album is half the size of this side — Döbrentei sent me last year the signature of the living poets — but they were lost and now Alas! Vitkovics is dead!"

Toldy in his *Handbuch* issued the English translation of the "Echo" by Szemere. He supposed the translation to be achieved by Bowring. In the same letter Bowring informed Toldy that he was not the translator of the "Echo" and emphasized that "this is the only poem in the Magyar language of which I remember to have seen an English translation".

Bowring annexed an introduction to Schlegel in Berlin and some weeks later when Toldy went on his journey to Holland he sent him several introductions to eminent scientists in Utrecht and Leyden. These last recommendations have been dispatched the 1st February 1830. That was a memorable day in the record of Bowrings literary convention with the Hungarian poets: it was the day when the *Poetry of the Magyars* had been published in London.

3.

The front-page of the *Poetry of the Magyars* ornamented with a solemn dedication to Prince Paul Eszterházy the Austrian ambassador in London is spoilt by an unfortunate mistake. The motto we quoted already — "Eggy Istenért, eggy Hazáért / 'Égett hajdan, durván hiv, —" — is signed „Kisfaludy *K.*" — i.e. Kisfaludy *Károly*, although the verse has been cited from *Himfy's Loves* by Kisfaludy *Sándor*.

Was it a mistake or a simple misprint? In any case a very regrettable incident marring the front page. On the corresponding front page of Rumys "Magyarische Antology" kept in manuscript by the British Museum[82] the motto is the same, however in German translation and the signature "Himfy's Liebeslieder". It is obvious that Bowring who relied closely on Rumys German texts did not change the signature deliberately. Moreover at the head of the chapter including the poems of *Sándor* Kisfaludy he repeated the motto marked "LIII. Song", — i.e. the fiftythird song of *Himfy's Loves*. All that may speak in favour of an unfortunate misprint.

As well striking as the error itself is the negligence of the rigorous critics like József Bajza or Lajos Kropf who condemned Bowring for minor mistakes without remarking this cardinal one disfiguring the frontpage. For 130 years this arresting error was never noticed but by the Danish philologue Dr. Helge Tollberg,[83] who compared the text of Bowring's front page to that of Rumys manuscript.

On the next page we find a *Preface* followed by an Ode devoted as dedication "To Fr. J. Schedel". Bowring was generous with faithful friends: at the head fo his *Czeskian Anthology* he dedicated an ode to Czelakovsky.[84] The *Introduction* is divided in two parts: the first — "On the Magyar language" — deals with language and literature in a manner remembering the ebulient optimism of the writers of the Reform-age: "After a long period of inertness and almost an oblivion the language and literature of Hungary seem starting into a new and vigurous existence. A band of distinguished writers have appeared with the present generation whose privilege it has been at once to will and to effect the regeneration of their national idiom which has been sinking under the indifferences of some and the attacks of others."

In his survey of the linguistic characteristics he stressed the striking analogy between words and things: "dörög" — it thunders — affects the ear; "villám" — it lightens — has an obvious propriety even in the appearance of the word. The noises: "forr" (it boils), — "tör" (it breaks), — "cseng" (it rings) etc. are admirably represented. "No eight monosyllables in any language could convey a more complete image of the horror of war then does Kisfaludy's verse: "Mars mord dühe a mit ér, vág, / Bont, dönt, tör, ront, dúl, sújt, öl." Further he uttered that the Magyar language shows an easy inclination towards the Latin and Greek metric poetry.

The second part — "On Magyar Literature" — reviewed the sources of Hungarian poetry, the lingusitic relics, — he remarked that in the 16th century many printing presses existed in Hungary and "censorship was not yet introduced". The review of the poetry he started with the chronicler Tinódi, the lyric Bálint Balassa, the first dramatic plays: the "Betrayal of Menyhárt Balassa" and the "Klytaimnestra" by Bornemissza, the humanist Johannes Sylvester. "Zrínyi was the founder of modern poetry in Hungary." After mentioning Pál Ráday and László Amadé he remarked that "Faludi is the first poet on whose works it is possible to dwell with real satisfaction". Although his critical remarks have been adopted from Toldys *Handbuch* we meet sometimes conspicuously original views like with the poet Gvadányi "one of the few, the very few ironizing poet of the Magyars". Bowring was right: in the age of Swift, Voltaire, Pope, Hungarian literature — except Gvadányi — was strikingly deficient of political or social irony. Bessenyei, Barcsai, Ányos, Pálóczi Horvát Ádám, Dugonics, Baróthy-Szabó, Rajnis, Révai, Bacsányi, Szentjóbi-Szabó are treated successively. With Dayka he uttered a more bold than original remark: "he studied apparently in the artificial school of the French — a school growing out of a poor and unpoetical language", — a very rude and unjustified statement on the language of Ronsard and Corneille, reflecting Bowrings gallophoby. On the otherside he rightly noticed that Csokonai "helped to redeem Hungarian poetry from the artificial coldness which had long frozen its genial spirit". The publication of Sándor Kisfaludys "Himfy" marked the revival of Hungarian poetry. Kazinczys merit was to raise the language to the standard of the increasing culture. After János Kis he noted on Berzsenyi „the Hungarian bard" that it has been objected "that his style is sometimes inflated and degraded by provincialisms". He mentioned Helmeczy, Szemere, Szász, the Shakespeare-translations by Döbrentei, Emil Buczy, Lőrinc Tóth, Vitkovics, András Fáy, Szentmiklóssy, Kölcsey, Bajza, Czuczor. Commenting Vörösmarty, Bowring emphasized that "Vörösmarty was not a man of every-day stamp", — however his dramas are failures. "As an epic poet Vörösmarty is great". Still, previously to 1829 the lyric genius of Vörösmarty did not yet develop and in contemporary context Bowring's view was incontestable. In addition to the critical and historical survey Bowring included the biographical dates needed.

On the last pages of the *Introduction* Bowring reviewed the development of the popular poetry without any critical comments. He also included a comprised history of Hungary and short reflexions on the state of the religions.

The Introduction is followed by the first part of the anthology, the "Poetry of the Magyars", including the translations of 97 poems by 21 poets. Below the names of the single poets the principal biographical dates are printed, then follows a "motto". Also the Hungarian title of the poem is added and

philological, ethnological or historical notes are annexed, — relying mostly on Rumys elaborations.

In the selection Bowring favoured some poets out of all proportion. The insignificant Alajos Szentmiklóssy is represented with 5, — Emil Buczy with 4 poems, Vörösmarty with only 2, Csokonai and Kölcsey 3—3 translations. However Bowring could not be made responsible for mistakes in the selection: he had to rely on the translations available and criticism of his Hungarian advisers. On the otherhand Mailáth, Döbrentei, Rumy favoured some minor poets of personal merits, friendly relations, embedded in the leading literary circles. Bowring's critics objected against him negligation, omission too. In a certain point they were right: for instance Bowring mentioned Bálint Balassa the greatest lyric of 17th century in his historical review but omitted him of the anthology. But the significance of Balassa was not yet recognized in that age and neither Toldy, nor Mailáth issued any translations of his poems. Amadé, who had an important role in arousing popular poetry was defied by his contemporaries and consequently left out of the anthology. Csokonai's unaffectedness attracted Bowring's appraisal, however the contemporary Hungarian literary taste refused his "unpalatable vulgarity": consequently instead of masterpieces like "A tihanyi echóhoz" or "A reményhez" he had to translate three poems available in German translation which were more characteristic of the classicalness overwhelming the living literature than of the ingenious Csokonai. By the successful translation of the epic poem „Cserhalom" Vörösmarty was better represented than he would had been by his early lyric. Moreover, it would be unfair to accuse Bowring with impairing Vörösmarty whom he honoured in the motto placed ahead his translations with Toldys words issued in the *Iris* in 1825: "He is the most remarkable phenomenon of the new Hungarian literature."

Taking in account failures and missings the anthology still offered a comprehensive survey of the Hungarian poetry never outreached in any foreign language. It contains a number of very successful translations. The first piece in the series is: "The conquest of the Magyar land" by Demeter Csáti, — a most ancient record of Hungarian poetry — Bowring translated relying on the German translation by Karl Anton Gruber and Toldy stressed that "the English translation has gained a lot by the good versification and rhyming".[85] The English version of the "Song of the Turkish youth" by Zrínyi (Zrínyiade, III. song 32—39 verses) is faultless: Bowring picked out the German translation by count Ferenc Teleki from Hormayr and Mednyánszky's Taschenbuch für d. Vaterland. Geschichte, 1822, published in Vienna. In the "False maid" (Kisztő ének) by Ferenc Faludy he succeeded to resound faithfully the popular tone of the Hungarian poem:

"She is born of noble stem
Fairer than the fairest gem

Which upon her robe doth shine
Graceful, beautiful, divine.
What avails it all to me
She is false as false can be !"

The next version of a Faludy-song: "The answer" (Felelő) justifies still more Bowrings gift:

"He is of illustrious name
Free from spot, and free from blame;
Bred as noble minds are bred
Leading, too, as he was led:
Yet I love him not — and I
Know full well the reason why !"

Bright and in high spirits Bowring succeeded to improve the charm o the German version achieved by Mailáth by combining the refrain with the popular English rhymes "I do not like you Dr. Fell / The reason why, I cannot tell".[86]

The English version of „The frogs" by Kazinczy surpasses the original and — according to Toldy who heard it recited in a party at Bowrings — was applauded by the English listeners.[87] "The beloved" (A szeretett) by Kazinczy merited a high appraisal by the old Kazinczy himself, — both poems relied on the German version by Mailáth. However the best of Bowrings translation is the version of the 102. Song of Himfy, by Sándor Kisfaludy:

"In the blue horizon's bleeming
Thee, sweet maid ! alone I see;
In the silver wavelets streaming
Thee, sweet maiden, only thee;
Glancing from the sun afar,
Thee in midnight's softer moonlight
Wheresoe'er I go, I meet thee;
Wheresoe'er I stay, I greet thee;
Following always — every where:
Cruel maiden ! O forbear !"[88]

On the whole the anthology can be classed neither into the rank of outstanding translations nor into that of the inferiors; Bowring did not succeed to make resound the Magyar Muses „in our poetical Pantheon" — but before Petőfi no Hungarian poet existed who could have fascinated a foreign world. In any case Bowring's work was immensely useful: he discovered the until then ignored Hungarian poetry, furnished his readers with a faithful review of the Hungarian literature and conveyed to the Anglo-Saxon scholars a text-book — the first and unique for a century.

The second part of the book contains the "*Magyar Nemzeti Dallok*" (Hungarian National Songs), that is the folksong-collection. The major part

of the 64 folksongs came from the *Hasznos Mulatságok*, the remainder from Rumys collection. At the head of the English versions Bowring put an arbitrary title, although Hungarian folksongs are never entitled. However, he reprinted the first line of the Hungarian songs and in cases of obvious changes in text he annexed under asterisk the original verses. Unfortunately he omitted his plan to let print the Hungarian and English text parallel.[89] He also reprinted many of Rumys ethnological, geographical, etc. notes.

Unfortunately, the versions of the folksongs are in a major part inferior to those issued in the *Poetry of the Magyars*. Nevertheless there are some which rightly reflect the passion and the temper imbued in Hungarian songs. In "The csutora-song" (csutora = flask), every verse begins with the successive vowel and the same vowel resound in the rhymes. The English version succeeded to imitate this fun:

"A, A, A, life to the gay Csutora;
A greater joy then to revel o'er a
Flowing cup can the heart desire?
A, A, A, life to the gay Csutora!

E, E, E, Excellent is the embrace
Of a friendly band and a friendly place
Pour the cup, and fill it higher
E, E, Excellent love's embrace"

But his translations are mostly complicated, laboured and are unable to reflect the grace, intimacy, genuine simpleness of the originals. Although he is accurate in the version of the text his translations missed the dynamism, the gay csárdás-rhytme of the Hungarian folksongs like his version of "Gyere be rózsám, gyere be":

"Come hither, come hither, sweet rosebud, I say
Come hither, come hither to me,
The door is wide open — come hither I pray
I am lonely and waiting for thee."

The translation of folksong opposes almost unsurmountable difficulties to a stranger. While the translators of poetry elaborate a more or less conceivable material with a system of consistent rules, textual subjects of folksongs — ballads, romances excluded, — are often vague and fail in logical concept. Many a folksong is nothing else than an unsophisticated, immediate revelation of images and passion. Nevertheless they conceal a genuine naive poetry rooted in national customs, prejudices, maybe ancient tales and superstitions which are almost irrecognizable for strangers like the genuine poetry of Shakespearean plays derived of old ballads and the language of fairy tales. However, while the Shakespearean plays by their dramatic power, wit and

profundity offer still sufficient material for the translators to achieve seemingly accurate versions, folksongs deprived of their natural poetry become mere ethnological curiosities. Bowrings translations provide us with a number of such failures, like the version of a popular "csárdás": "Ég a kunyhó, ropog a nád". As in many other Hungarian folksongs the first line of this song is a sheer emotional intonation, a dynamic introduction of the rhytm of melody and dance. Unfortunately Bowring confused it with a narrative introduction and developed from the image intoning a csárdás-rhythm a melodrame, — travestied a hot csárdás to a solemn ballade:

"The house is burning — the timbers crack
I rushed to the maidens brown and fair
I brought the brown in safety back
The fair I left in danger there."

The mistake committed by Bowring originated from the reccurrent error of translators to stick on the textual subject of the folksongs and ignore the melody and rhythm.

However, folksongs are not recited but sung. The first lines of many Hungarian folksongs as well as the passionate calls, repetitions included are no narrative components and simply emphasize the emotional background. The same text when recited seems to be illogical and senseless, however when sung it becomes poetic, witty, graceful. Folksongs are sung and danced ad by singing and dancing the mute text turns to a passionate, dynamic expression. Bowring like other translators seeked for poetry alone and neglected the melody and choreography. That was — and remained — an incorrigible error. If there is an art which embraces text, melody and choreography in a complete unity that is not the Wagnerian Gesammtkunst but the folksong.

Maybe objections can be brought up against Bowrings folksongs selection as well as against the choice achieved in the *Poetry of the Magyars*. Rumys elaborations assisted him immensely nevertheless tied his hands in the selection. The folksongs cut out by Rumy from the *Hasznos Mulatságok* was a mingle-mangle of poetry by Zrínyi and Csokonai with genuine folksongs, — according to the Hungarian folksong-researcher Ágost Greguss songs of "obscure scribblers" had been intermingled too. However in the early period of folksong-collecting folksongs were not yet strictly separated from art-poetry and Herder himself mixed some Shakespearean songs in his *Stimmen der Völker*. Bowring repeated also his previous error and included Slovak songs in the *Magyar Nemzeti Dallok*. His Czech friends who observed with jealousy his patronage of the Hungarian literature, protested immediately and stressed that "false" folksongs are included under Magyar cover. "You are right, — answered Bowring to Celakovsky, — there are pieces included which may be hardly called folksongs, — I felt it myself, — but my Hungarian friends called them

folksongs and it would had been unfair to know better..."[90] There is defence as well as accusation in these words; like in his letters and the Preface of his book Bowring confessed that his work got imperfect due to the insufficient help of the Hungarian writers.

In spite of errors, and of mediocre translations Bowring achieved — according to the words of Pál Gulyás — "a brave work".[91] In the whole the *Magyar Nemzeti Dallok* was a very useful compilation and its importance is invaluable from the viewpoint of the Hungarian literature being the first collection of Hungarian folksongs. It had an immense influence on the development of Hungarian folksong-culture: the Hungarian scholars were stimulated by the fact that Bowring, an English preceded them in acknowledgement of the beauty, the originality and the historical importance of Hungarian folksongs.

In Hungary the first echo of the *Poetry of the Magyars* has been issued by the *Tudományos Gyűjtemény*[92] where Toldy emphasized the importance of the anthology: "There is a single field where we too succeeded to create: it is the Hungarian literature. We have a unique treasure which is our own and although unknown, merits to be acknowledged: our language. That to let known would had been our duty but we neglected it for a long time. Hence we are immensely indebted to Mr. Bowring who stressed with great and patient industry to dissolute the obscurity by which we are covered."

"Bowring translates with poetic licence but is able to reconstruct the soul of the original", he went on. "He shows a genuine craft in the version of popular songs and satyres." However, he added that "in a few places he misunderstood the original". At the end of his review he emphasized that "the name of Bowring be dear for us for ever!"

The great old man of contemporary Hungarian literature Kazinczy stated in a letter adressed to count István Széchényi that the versions of his own poems were very fortunate and the book will be "of invaluable impulse on my younger fellow-writers and those who may follow us".[93] In the *Nemzeti Társalkodó* of Kolozsvár count József Kemény stressed to "the honour conferred to our country and literature by the fact that a foreign country, so to say one of the most eminent in Europe wants to be made acquainted with the beauties of our language and poetry".[94] Kemény registered proudly that even Walter Scott and Thomas Moore subscribed to the book. Rumy reviewed the anthology in the *Aehrenlese*[95] and stressed the importance of the service done by Bowring in favour of neglected literatures by publishing his Russian, Spanish, Serbian, Polish, Hungarian anthologies.

In view of Bowring's result the reviews issued by the English press merit much more attention then the Hungarian recensions swelling with national pride. Already the 10th February Bowring prevented Döbrentei that "whatever be its faults (of the book) you will see in it kind affection toward the Magyar

people and it has already made the press of England, Ireland, Scotland echo with the Magyar name". Indeed the first recensions appeared immediately after the publication. Here is a list — partly relying on Toldys report issued by the *Tudományos Gyűjtemény,* — of the reviews and the selected poems included:

The Star (1/II. 1830): "To Ernestine" and "The Magyar dance" by Berzsenyi; a folksong;

The Sun (1/II. 1830): "Song of a Turkish youth" by Zrínyi; "Her image" by Kazinczy; "Cottager's song" by Vitkovics;

Morning Herald (2/II. 1830): "Secret sorrow" by Dayka;

The Globe (2/II. 1830);

The Weekly Free Press (6/II. 1830);

The London Literary Gazette (6/II. 1830): "Dangers of Love" by Faludy; "The frogs" by Kazinczy; folksongs: "The Magyar dance"; "The bride";

News (7/II. 1830): "Füredi festal song" (folksong);

Weekly Dispatch (7/II. 1830): "Cottager's song", by Vitkovics;

Sunday Times (7/II. 1830): "The false maid" and "The answer" by Faludy;

The Age (7/II. 1830);

The Morning Journal (11/II. 1830): "The Epigramm" by Kazinczy; "The bride" (a folksong);

Morning Advertiser (11/II. 1830): four selections;

Morning Herald (11/II. 1830): "The Magyar maid" (folksong);

Morning Advertiser second instalment (12/II. 1830): "Stillness" and "Song" by Virág; two folksongs;

The Athenaeum (20/II. 1830): Extract of "The conquest of the Magyar Land" by Demeter Csáti; 3 folksongs;

The Western Times (13/III. 1830): "Körösian waters"; "Time" (folksongs);

The Northern Whig (18/III. 1830): Faludy; two sonnets by Kazinczy; "Lovely Lenke" by Kölcsey; "The parting girl" (folksong);

The Scotchman (20/III. 1830): "Lovely Lenke" by Kölcsey;

The Spectator (27/III. 1830): "The pipkin"; "Dancing song"; „The bride"; "Sympathy" (folksongs);

The Edinburgh Literary Journal : "The gay plumed bird" by Faludy; Ráday; "Sonnet" by Kazinczy; "My portion" by Berzsenyi.

Obviously the English press showed wide interest in the anthology. However most of the reviewers omitted a thorough criticism and instead emphasized the importance of the discovery of the until then ignored Hungarian poetry and folksongs (e.g. the *Athenaeum)* or appreciated Bowring's undertaking to make acquainted his countrymen with the treasures of the poetry of a foreign, distant people *(Morning Adviser). The Sun, The Star*

and *The Weekly Press* observed that the East-European, and especially the Hungarian poetry merits to be thoroughly researched in order to disclose its unknown beauties to the English readers and Bowring's translations pave way to render the values of Hungarien poetry a common treasure of the Western world. Some of the critics were overcome by Bowring's enthusiasm: for instance the reviewer of the *Morning Journal* compared the figure of Árpád sung by Demeter Csáti to Ulysses and applied Homeric standards on Csáti himself. Also the critic of the important *Edinburgh Review* judged some Himfy-songs worthy of Petrarca and the translation of a few Berzsenyi-poems equivalent to the best English classical poetry.

Out of the goodwilling critics who shared the enthusiasm of Bowring and exalted the relevance of the anthology which widened the perspective of the English readers, the anthology encountered also the adverse judgement of malevolent opponents. The issue of the *Poetry of the Magyars* gave an opportunity to ridicule the "omniscient Mezzofanti" and his Hungarian collaborators too. In Pest, Döbrentei editor of the *Conversations-Lexicon* was actually involved in a harsh polemic against József Bajza, editor of the *Aurora* surrounded by the younger generation of writers excluded of the edition of the dictionary. Now Bajza revenged himself on Döbrentei in a poisonous letter adressed to Toldy: "Here everybody who reads English is mocking Bowring and his book and Döbrentei too. You were wrong to miss the opportunity, offered by reviewing Bowrings book, to ridicule him who let himself and his friends flatter by Bowring. Széchényi said that this Bowring must be insane."[96] In fact, Bowring who met count István Széchényi in London made a bad impression on the count. However, when Bowring asked him for an autograph for his famous album, Széchényi inscribed the following lines: "The angel of nationalism unites the noble souls in spite of different language, different home. Hence I greet you as a spiritual relative of the Magyars. Live for your country as you did hitherto and evergreening laurels shall crown your front." Bowrings album contained already the manuscripts of Kazinczy and other eminent Hungarians. Széchényi remarked: "C'est aux moins bonne compagnie".[97]

However the Hungarian mockeries were performed behind closed doors. Those disclosed in the English press were less indulgent.

The critic of the *Monthly Review* ridiculed the manysidedness of "the learned doctor" and did it with extraordinary versedness in the Hungarian language and poetry. Lóránt Czigány supposes that the reviewer was the same anonymous scholar who wrote on Sándor Kisfaludy three years ago and was a personal adverser of Bowring who — in an article published by the *Foreign Quarterly Review* — rudely refuted some statements of his study.[98] In any case the reviewer was good in Hungarian. He observed that "hold as any" may not rhyme with the Hungarian "kapitány" as "the multilingual doctor believes" and condemned Bowring for falsing the conception of Himfy's 87th song. How-

ever even the rigorous reviewer had to admit that in spite of the monotony of the translations "the smoothness of Kisfaludys sonnets is still recognisable". Also he forecasted that the Hungarian folksong will not reach to popularity in England and wished Bowring — well known of his snobbery — to be rewarded very soon with the last distinction he wanted: the knightship. This wish destined to be ironical has been soon realized.

This attack was still a mockery directed against Bowring without aiming the case of the Hungarian literature. Another anonymous recension published in the first issue of the *Frazer's Magazine* contested much more aggressively Bowring's undertaking. In the introduction the reviewer condemned Byron, elicited the chronique scandaleuse of Thomas Moore's drinkings, then — coming to Bowring — disapproved Faludy for having translated some poems of Gongora "who did the greatest harm to the Spanish language". On the otherside he praised Verseghy and emphasized that his poem "To my beloved" remembered him of the poem of Robert Herrick (1591—1674) "Gather ye rosbuds, while ye may".

In addition he inserted an article with the title "Hungarians against Bowring" and ridiculized Bowring in an utterly insipid way. He blamed Bowring for having omitted the "marvelleous stanzas" of Csokonai:

"Azvtv, azvtv, negptq gpm.
Mltdn dager lfftz"

He went on with "the original Magyar text and its English translation" of another mock-verse attributed to Csokonai:

"To Pikke Megge.
Hogy, wogy, Pogy
Xupumxétrtzááá bnikttm;
Pogy, wogy hogy!
Bsdnro plqubz ettnattm;
Wogy hogy Pogy!
Mlésrz vbquéqo fvikttm."

"To a pious maiden.
Holly little Poggy!
Love sought me, but I trick'd him;
Polly, little holy!
You thought of me I've wick'd him!
Little holy Polly!
I'm not to be your victim."

The "verse" is followed by the mockery of the "beauties" of the "multiconsonanted" Magyar language. The anonymous reviewer ended by expressing his hope that maybe he "succeeded to knock out the Hungarian flute of the mouth of the learned gentleman."

However this cacophonial finale did not disturb the harmony of the reception of the representative show of Hungarian poetry. Not either did it afflict Bowring who did not let knocked out the "Hungarian flute" of his mouth and in the following years made speak Petőfi in English, published an essay on Ferenc Deák and in his last weeks began to translate the "Poor riches" by Mór Jókai. The *Poetry of the Magyars* remained for long decades the unique source for researchers of the Hungarian poetry in the Western

countries and Bowring kept faithfully his friendship with the Hungarian writers and his enthusiasm against Hungarian literature.

Greatly interested in the Hungarian echo of his book he pressed Döbrentei to send him the recensions published by the Hungarian press.[99] However his urging was in vain. When — in September 1830 — he met in Paris Gáspár Fekete[100] who showed him the review written by Toldy and issued by the *Tudományos Gyűjtemény*, he complained to Toldy: "mai (sic!) pourquoi ne recois je pas de vous même ce que vous avez écrit à mon égard? Quelque génie malin est entre moi et le Magyars".[101] In vain did he expect answers on his letters and news of his Hungarian friends, — in vain did he inquire after Rumy who was once such an industrious correspondent. The Hungarian writers became silent.

Although Döbrentei stopped writing, still in his last letter dispatched the 31st July 1830 he informed Bowring that the Hungarian Academy of Sciences offered him the correspondent membership and asked for his agreement. Bowring — a passionate collector of honours and distinctions — replied him immediately, gave his agreement and promised to dispatch soon a photography and biography. Henceforth he got no news from Döbrentei but very abundant news *about* Döbrentei sent by Toldy. The quarrel exploded around the Conversations-Lexicon turned Bowring's two friends sharply against each others. Toldy might have harshly assaulted Döbrentei in front of Bowring who replied[102] appeasing him: "what could they gain by such a row except sorrow. I see him (Döbrentei) a good patriot. What a pity that you are disunited!" Later Toldy might have invited Bowring for arbiter in their dispute but he refused: "I know Döbrentei's only fault to ignore my letters'' — he said in a next letter.[103] "Je ne peu pas haïr ceux qui m'ont fait du bien. Jamais de la vie ne mettrai-je á juger la question qui ne me regarde pas."

The "mischievous goblin" who captured the reviews and letters dispatched from Pest to London restrained also the accounts of Mr. Wiegand, the bookseller appointed by Bowring with the distribution of his book in Hungary. Never did he got the subscriptions transferred by Döbrentei to Wiegand in spite of all his reclamations.[104] The charter issued by the Hungarian Academy of Science confirming Bowrings membership has been lost too. Bowring urged Toldy to intervene with Döbrentei, secretary of the Academy to let him sent the charter through the British ambassador in Vienna. However Toldy who was in quarrel with Döbrentei kept aloof himself of Döbrentei in spite of repeated requests.[105]

Bowring's admission to the Hungarian Academy in 1832 closes the history of the *Poetry of the Magyars*. In the same year Bowring "rambling into foreign gardens of poetry" published his *Czeskian Anthology* after five years of preparation. And then the curtain fell on the first period of his life: henceforth he abandoned for long years poetry and literature and devoted hismelf to politics,

economics and the publications of Bentham's literary bequest. His public career was growing rapidly: he was elected a MP, dubbed knight by the Queen, appointed to important diplomatic tasks. But his first love: his passionate affection for poetry might once rise again and that who ewoked it was the Hungarian poet Petőfi.

Notes

(Abbreviations: OSzK = National Széchenyi Library; MTA = Hungarian Academy of Sciences, resp. the archieves of.)

[1] Count Mailáth, J., *Magyarische Gedichte* (Stuttgart und Tübingen, 1825); Ferenc Toldy and Fenyéri, *Handbuch der Ungarischen Poesie*, I—II, (Pest und Wien, 1828); by the same authors: *Blumenlese aus Ungrischen Dichters*, ibid., a concise edition of the *Handbuch*.

[2] London, 28th May 1828, MTA.

[3] The biographical dates are furnished by the *Autobiographical Recollections of Sir John Bowring, with a brief Memoir*, edited by Lewis B. Bowring, (Henry S. Knight & Co London, 1877); further by his correspondence with Toldy, Döbrentei, Rumy, etc.; also *New-York American*, vol. XIV. No. 4423 (New-York, 1846); etc.

[4] *Contestacion in o garan sobre la esclavitue de los negros.*

[5] Letter to Kertbeny, London, 20th Dec. 1866, (OSzK). On the Russian contributors: Milos Sova, *Sir John Bowring and the Slavs*, The Slavonic and East European Review, XXI. 1943.

[6] Bowrings biographers say the honory degree was conferred on him by the University of Groningen in reward of his anthology; that is an error: he was distincted by this title in 1831 for his report on public accountancy in Holland.

[7] See *The New York American*, quoted above. Cutting of an editorial sent to Toldy the 17th Oct. 1833; MTA.

[8] Kropf, L., *Sir John Bowring*, Budapesti Szemle, 1904 No. 334—6, p. 273; ibid, 1903 No. 321—333 p. Kropf recalled the incident that count István Széchényi at his journey in London visited Bowring the 9th Oct. 1832. "Bowring made a very bad impression on the count, — that of an impostor. Maybe this opinion was exaggerated,but not without any foundation. As I was told Bowring did not understand the Hungarian language."

[9] Beer, R., *Korrespondenca Johna Bowringa do Cech*, (Praga, 1904); Chudoba, F., *Listy psané Johnu Bowringove vecech ceské a slovenské literatury* (Praga, 1912).

[10] Yolland, A., *Egy angol Petőfi fordítás* (Budapest, 1904).

[11] Czigány, L., *Sir John Bowring és a magyar irodalom*, offprint, Új Látóhatár (London, 1961 No. 1.)

[12] Aut. Rec.

[13] London, 25th Oct. 1872, OSzK.

[14] Ács, T., *Akik elvándoroltak* (Budapest, 1941); László Berzenczei (1820—1884) stressed in his travel-notes that, "the famous linguist Bowring was an enthusiastic admirer of the Hungarian language, which is like" "rubble-stone standing unharmed by the storms of centuries'." — According to B's correspondence with Toldy (MTA) Bowring was acquainted also with the Hungarian linguist Sándor de Körösi-Csoma, the editor of the first Tibetian dictionary and proposed his admittance in the Asiatic Society.

[15] J. B. A *decimal system*, (London, 1846).

[16] First published in the magazine *Once a Week*, — later in *Autobiogr. Rec.*

[17] "Tydus-Pooh-Pooh", the omniscient, houndred languages speaking, ever-fighting famous scientist, linguist and political economist figuring in *The Maclise Portrait-Gallery of Illustrious Literary Characters* by William Bates, B. A. (London, 1883, XVII. p. 74) is modelled on "Dr... that is sir John Bowring". (Information kindly furnished by Mr. David Lincoln, Chelmsford, Essex.)

[18] London, 1866.

[19] "Je me suis mit en rapport avec un de nos principaux libraires pour tâcher de l'engager á publier une traduction du roman de Vas Gereben. Il trouve: ...l'ensemble

trop local pour être accueilli ici. Je ne désespère pas cependant." Letter to Kertbeny 6th Nov. 1865, (OSzK).

[20] According to the kind information of Mr. Douglas G. F. Walker, dep. librarian of the Library University College, London, the Library has two letter-books compiled in the Bowring-family, mainly from sir John's correspondence, containaing letters from famous men of the period. These letter-books were not yet researched in respect of his Hungarian correspondence. — Another bequest of Bowring-papers is kept by the British Museum, including the manuscripts of Rumy.

[21] Karadžic, Vuk Stefanovic (1787—1864) published a collection of Serbian folk-songs in 1814.

[22] On Borrow: Herbert Jenkins, *The life of George Borrow* (London, 1924), refutes the statement of W. I. Knapp (see p. 110) by emphasizing that "not Bowring, but just in contrary Borrow tried to abuse of their friendship and demanded Bowring's intervention with Palmerston in order to be appointed as consul in Canton. Borrow fell out with Bowring in 1847 when Palmerston appointed Bowring to Canton instead of him" (ibid. Note no 86.). — Várnai, S., *Üstfeldolgozóból—Bibliaterjesztő*, Koszorú (Prot, Irodalmi Társ., Budapest, 1912); a concise biography of Borrow in respect of his activities as a missionary of the English Bible Society, without mentioning his Hungarian contacts. — Katona, A., *George Borrow magyarság képe*, Alföld (1960, XI. vol. no. 6, pp. 93—95) with description of his journey in Hungary and the Hungarian motives of his novels *Lavangro* and *Romany Rye*.

[23] "*Magyarische Anthologie. Mit einer vorausgeschickten Abhandlung über die Eigenthümlichkeiten der magyarischen Sprache, einer allgemeinen Übersicht der Schicksale der magyarischen Literatur, und einer speciallen Übersicht der poetischen Literatur der Magyaren.*" by Dr. George Carl Rumy (Vienna, 1828), manuscript, British Museum, Add. MS. 29538. Lewin B. Bowring's gift, 1873. The MS. contains the Hung. folksongs with a German translation.

[24] The Bowring—Rumy correspondence kept by the MTA contains 5 letters the first dated London, the 5th May 1828. The previous letters are missing.

[25] Turóczi-Trostler, J., *Petőfi's Eintritt in die Weltliteratur*, Acta Literaria, t. III. Note no. 19 (Budapest, 1960).

[26] Fest, S., *Angolok magyar irodalmi ismeretei 1830-ig*, Irodalomtörténet, p. 164—167 (1918).

[27] Dated Vienna, the 15th April, 1928 (MTA).

[28] An error: the Cheskian Anthology was published in 1832.

[29] See Note 23.

[30] The first two were included in the *Poetry of the Magyars*, no. 44 and 50.

[31] *Das Ausland* published Rumy's letter entitled *Ungarische Volkspoesie* the 3th Sept. 1828. Rumy uttered that the name "Hungarian" includes also the people living in Hungary and speaking languages different from the "Magyar". The misinterpretation of "Hungarian" and "Magyar" caused the confusion in the nomenclature of the songs. Also he issued new Hungarian folksongs in German translation: "Mátrai pásztor éneke", "Elváló lány", "A nő és a csók", which have been translated and published later by Bowring in the *Poetry of the Magyars*. *Das Ausland* added a very friendly commentry to Rumy's article emphasizing the wish of the editors "to see realised as soon as possible Bowring's goal: the publication of a collection of the Hungarian folksongs together with the German translations and philological, geographical and ethnological explanations."

[32] Wien, the 21 th July 1822; MTA. — "I doubt Bowring's translations to be as deficient as the German issue of Munich; Bowring's translations are as faithful as English rhyming allows."

[33] 2d Aug. 1820, (MTA). — Toldy also requested to review his books in the *Iris* a literary magazine published in German and to bestow great care upon the *Blumenlese*, an edition selected especially for German readers.

[34] Horváth, J., *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, MTA (Budapest, 1927).

[35] Kölcsey F., *Nemzeti Hagyományok*, Élet és Literatúra, 1826. — The study was signed by the pseudonyme "Cselkövi".

[36] Buda, the 6th May 1828; published in *Berzsenyi Dániel összes művei* (Buda, 1842), p. 116.

[37] Horváth, J., loc. cit. p. 197.

[38] *Märchen der Magyaren* (Wien, 1822).

[39] *Magyarische Sagen und Märchen* (Brünn, 1825).

[40] Elek, O., *Sidney Fülöp a magyar hősdalokról*, Irodalomtörténet, 1913, p. 282.

[41] Bright, R., *Travels from Vienna through Lower Hungary* (London, 1818); *Remarks upon the hills of Badacson, Szigliget, etc.* (London, 1819). In 1832 the Hungarian Academy of Sciences elected him a corresponding member together with John Bowring.

[42] James Macdonald made a trip from Vienna to Sopron in 1816. In a letter adressed to Böttiger he recorded his very unfavourable experiences. Fest, F., *Angolok magyar irodalmi ismeretei 1830-ig*, Irodalomtörténet (1918).

[43] Mrs. Catherine Grace Frances Gore (1790—1864), *Hungarian Tales*, 3 v. (London, 1829).

[44] Horváth, J., ibid. p. 136.

[45] Fest, F., *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchényi István fellépéséig*, MTA (1917).

[46] *Tudományos Gyűjtemény*, May, 1828.

[47] Bowring's letter to Toldy, London, the 24th June 1829 (MTA).

[48] London, the 14th (Döbrentei quoted erronously "4th") April, 1828; (MTA.)

[49] Döbrentei to Berzsenyi, Buda, the 6th May 1828, *Berzsenyi Dániel összes művei*, (Budán, 1842) p. 116. — In his letter Döbrentei mentioned the work of Peeter von Köppen, *Literar-Notizen, betreffend die magyarischen und sächsischen Dialekte in Ungarn und Siebenbürgen* (St. Petersburg, 1826), which included two Hungarian songs transmitted by Döbrentei at his meeting with the author in Vienna in 1823. „One I picked up from Samu Igaz: "'Hej juhász bojtár! hol a juh? /Mért vagy ollyan szomoru?/ Balaton mellett ott a juh, / Engemet öldös egy nagy bu." "The Moscovite smiled warmly, he was not a northern type." Further he quoted to Berzsenyi the 4 songs he sent to Bowring.

[50] Berzsenyi to Döbrentei, the 15th July 1828; (MTA.)

[51] London, the 5th May, 1828; (MTA.)

[52] *Nemzeti Társalkodó* (Kolozsvár, the 11th Sept. 1830).

[53] *Vasárnapi Ujság*, 1872, no. 49.

[54] *Hazánk s a Külföld*, 1872, no. 49.

[55] *Hazánk s a Külföld*, 1867, no. 2.

[56] *Reform*, 1872 the 30th Nov. and 1st Dec.

[57] Bártfay, L., (1797—1858) a correspondent member of the Hung. Academy. His note-book (inedited, OSzK) embraces the period 1838—1850 and got a rich source for researcher of the Reform-age.

[58] 1828, the 14th June (MTA.) "In a recent letter I asked John Bowring did he get your *Handbuch?* In his reply received yesterday he answered nought. Hence I may request you to let me known the date of publication of the second volume. I may ask you, would you not send your work to Bowring as a gift? In that case let deliver me a copy of both volumes and I shall forward them on your behalf. Gábor Döbrentei."

[59] Mikla, the 8th July, 1828; (MTA.)

[60] Döbrentei to Toldy, the 29th June; 1830.; (MTA.)

[61] The dates of Bowring's correspondence are often uncertain and confused: Rumy reported the contains of the letter dated Hague the 4th Sept. in a letter adressed to Toldy the 21st July...

[62] Edvi-Illés, P., (1793—1871) minister of the Evang. Church, writer an folksodngs-collector, member of the Hung. Acad. Rumy in a letter to Toldy (21st July, 1828) remembered his former disciple E. I. who sent him 60 folksongs he forwarded to Bowring.

[63] *Foreign Quarterly Review*, London, 1828, vol. 3. no. 5., pp. 27—76.

[64] According to his statement issued in the *Poetry of the Magyars* (chapter: On the Magyar Literature) Bowring has read also the three volumed Hungarian history by Dr. F. Thomas in latin language: *Conjuncturae de Origine, prima sede et lingua Hungarorum* (Budae, 1806). He judged it antiquitated an unreliable.

[65] The list of the translations included was kindly communicated by Mr. Loránd Cigány (London), who copied them from the Foreign Quarterly Review according to the initial lines in Hungarian or the English titles, given alternatively. The original was unobtainable in Budapest.

[66] See note 25.

[67] Chudoby, F., *Listy psané Johnu Boringove vecech ceské a slovanské literatury.* (Prague, 1912). Later in 1846 when the 17 years old nephew of Celakovsky visited Bowring in London he reported to his uncle that "the illustrious friend of the Slavs" is no more interested in the Czech literature. See Milos Sova op. cit. note no. 5.

[68] Amsterdam, the 24th Oct. 1828 (MTA).

[69] Amsterdam, the 23d Oct. 1828 (MTA).

[70] *Westminster Review*, 1829, no. 2. pp. 29—59.

[71] See Bowring's letter to Rumy, the 5th May 1828 (MTA).

[72] London, the 14th Dec. 1829 (Written on the back of a subscription-list of the *Poetry of the Magyars*.)

[73] London, the 10th Febr. 1830 (MTA). — (Written on a subsciption list of the *Songs of Scandinavia*.)

[74] London, the 10th Dec. 1829 (MTA).

[75] A copy of the subsciption-list of the *Poetry of the Magyars* without the covering letter is kept in the letter-book containing Bowring's correspondence with Toldy (MTA).

[76] London, the 19th Sept. 1928. (MTA)

[77] Kopenhagen, the 20th Oct. 1829. (MTA)

[78] London, the 10th Dec. 1829. (MTA)

[79] Kopenhagen, the 2d Nov. 1829; Bowring's Scandinavian journey aimed the preparation of his *Scandinavian Anthology* which never appeared. In his letter he made a boast of the welcome he was granted "from the King downwards..."

[80] Hamburg, the 8th Nov. 1829. (MTA)

[81] London, the 10th Dec. 1829. (MTA)

[82] See note nr. 23.

[83] Tollberg, H., *Grundtvig and the British antiquarians* (in Danish with an English summary), Orbis Litterarum, Vol. V. pp. 263—269 (Kopenhagen, 1947).

[84] Slova, M., op. cit.

[85] Toldy, F., *A magyar Literatura Angliában*, Tudományos Gyűjtemény, Pest, 1830, VII. p. 97.

[86] Originally an epigramm by Martialis (I. 32) and translated to English by Thomas Brown (London, 1719). Dr. Fell dean of Christ Church College, Oxford, from 1686 bishop of Oxford.

[87] Toldy, F., ibid. issued the complete text.

[88] Ibid.

[89] As it was anticipated, see. Toldy and Fenyéri, *Handbuch*, II. 536.

[90] Included in R. Beer, op. cit. nr. 9.

[91] Gulyás, P., *Népköltésünk idegennyelvű fordításai*, Etnográfia 1—3, p. 117 (1917).

[92] *Tudományos Gyűjtemény* (Pest, 1830), p. 97; The reviewer, Ferenc Toldy included his critic in a report of his journey in England „*A Magyar Literatura Angliában*."

[93] Kazinczy, F., *Correspondence*, Vol. 21 No. 5176.

[94] *Nemzeti Társalkodó*, Kolozsvár, No. 37; (11/IX 1830).

[95] *Aehrenlese*, No. 55 (Pozsony, 1830).

[96] Kropf, L., *Sir John Bowring*, Budapesti Szemle, No. 334—5 p. 273 (1904).

[97] Ibid.

[98] Czigány, L., op. cit.

[99] London, the 5th Sept. 1830 (MTA).

[100] Fekete, G., instructor of the son of count Antal Apponyi, Austrian ambassador at the French court; an erudite literate who contributed to the *Tudományos Gyűjtemény*, *Hasznos Mulatságok*, *Társalkodó*, — later to the *Vasárnapi Ujság*.

[101] London, the 12th February, 1831 (in French, MTA).

[102] London, the 7th Sept. 1830 (in French, MTA).

[103] See Note 101.

[104] He complained to Toldy in his letter dated London, the 17th May, 1833 (MTA).

[105] Ibid.

Problems of Adjustment in George Eliot's Early Novels

By

Anna Katona

(Debrecen)

"The greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet or novelist, is the extension of our sympathies"[1] George Eliot wrote in an article only a few years before the appearance of her first novel. All her art is concentrated on promoting human understanding. Sympathetic understanding of human relations is closely connected in her opinion with a clear vision of the complexity of particular problems of adjustment. Understanding originates, both in the emotions and in intelligence. Society with its complicated network of relations between different individuals and groups of individuals must be revealed to the reader.[2] She was deeply convinced of the social and moral mission of art in bringing people nearer to the difficult task of conscious adjustment of their environment and to each other. Eyes had to be opened to more than surface phenomena. If her contemporaries in the field of fiction were interested in manners and behaviour, she attempted to get at the sources of behaviour, to explore the working of the human mind, the formation of character. In consequence, her vision of the world became more complex and more genuine. Specific social conditions described with minute realistic details in her early novels may have vanished but the problems of adjustment exposed in them survive. The real artistic value of these early works lies in the effective analysis and lively presentation of the interaction between the social environment and the individual's inner life. Such a consideration of *Adam Bede* and *Mill on the Floss* helps to a more integrated approach to her art.

Her interest in this basic question is not accidental. Her own life continually presented the novelist with problems of adjustment. She violated her family's religous heritage in breaking with revealed religion, and the moral code of Victorian society through her union with G. H. Lewes. On the one hand, her lively intellect prompted her to probe and to present workable solutions to others faced with similar problems; on the other hand her Puritan upbringing, though promoting seriousness in her search, prevented her from ultimately denouncing general beliefs. This was her own dilemma. Educated in and attached to a society based on sham ideals of human behaviour, she was bound to disapprove of many of its principles and pieties in spite of her

passion for tradition. She presented in her novels the same world as other Victorians and in the same realistic way. What makes her approach to the same problems so different is not so much the increasingly sharp criticism of bourgeois society with its philistine stupidity, smug complacency and respectability, as her readiness to reveal evil in a good light, to dismiss the conventional type of happy ending and above all her rejection of help from Providence in solving human problems. The ways of solution with her are always human and never divine.[3]

With her interest in the problem of adjustment George Eliot shared in the general Victorian awareness of social questions. We must refer to a still valid statement by J. Cross: "Her roots were down in the pre-railroad, pre-telegraphic period — days of fine old leisure — but the fruit was formed during an era of extraordinary activity in scientific and mechanical discovery. Her genius was the outcome of these conditions. It could not have existed in the same form deprived of either influence."[4] Indeed, if the one is responsible for consrevative tendencies in her general outlook, the other makes her very modern in her vision of human life. Hers was an age of enormous upheaval in the field of sciences, techniques, and philosophy. A vivid intellect like George Eliot's was likely to be deeply involved. She was the first English novelist to come to fiction from a highly intellectual pursuit and this makes us understand why she concentrated less on political and more on philosophical aspects of life than her contemporaries.[5] One after the other she was attracted by the main spiritual currents of the age, which, in spite of their basic differences ranging from Evangelicalism to Benthamism, all had in common a passionate interest in social thinking.[6] The loss of her early Evangelical faith under Strauss's and Feuerbach's influence launched her on a tiring search for earthly solutions of human community problems Her assistant-editorship of Westminster Review, a periodical bent on propagating Benthamite social doctrines, to which James Mill contributed, brought her in close and stimulating acquaintance with Herbert Spencer and his evolutionist social theory and later with G. H. Lewes. Their home became a meeting-place for independent minds, whose conversation was about fascinating philosophical and scientific topics. Her eager intellectual search led George Eliot to an openhearted interest in Positivist ideas about human solidarity, social duties, altruism, readiness to sacrifice individual interests to those of the social organism; the more attractive because Comte's emphasis on the close connection with antecedent generations corresponded to her own reverence for tradition. While sharing in the social awareness and philosophical interest of her age she applied new methods offered by scientific progress to the approach to social and psychological problems in fiction.[7] All that led to a deeper, more conscious and consequently more modern vision and presentation of social relationship in her novels as compared with Victorian fiction in general.

In her view, man, to be able to meet the demands of adjustment, must be freed of his ignorance about others and himself, must learn to live without illusions, must be induced into the conscious acceptance of the reality of existing problems which cannot be wiped out by ignoring them. George Eliot's early novels deal with simple common people[8] and a quiet life; but even this seemingly quiet life produces such difficult problems of adjustment to all persons concerned that they either fail or nearly fail to assert themselves.

Adam Bede is generally considered by critics as an unparalleled, well-documented and highly realistic picture of harmonious country life in pre-industrial England, a picture which has been praised continuously from Dickens up[9] to our days. But George Eliot's first novel is far more than that. It is her first, though not entirely successful, attempt at an artistic realization of her vision of adjustment. The problem poses itself to the Hayslope community as a whole as well as to its individual members.

Hayslope is no idyllic pastoral community, no modern Eden, though a land of plenty as compared with the hungry land of the neighbouring industrial district of Stonyshire.[10] Hayslope is a hard working community and the plenty of nature is turned into enjoyable fruit by zealous work. At the very beginning of her novel George Eliot draws our attention to the difference between nature's plenty and peace on the one hand and human effort and fate on the other: "It was a strangely-mingled picture — the fresh youth of the summer morning, with its Eden-like peace and loveliness, the stalwart strength of the two brothers in their rusty working clothes, and the long coffin on their shoulder."[11] Eden-like nature is peopled by flesh and blood characters among whom a harmony without collisions is unthinkable. George Eliot puts it in this way: "The bucolic character at Hayslope, you perceive, was not of that entirely genial, merry, broad-grinning sort, apparently observed in most district visited by artists."[12]

Hayslope, as presented by her in spite of all its attractiveness, is far from being the perfect community, the model to be followed.[13] First of all it is a closed community, self-satisfied, shut up against any outside spiritual influence and as such doomed to a kind of mental stupor. Highly illustrative of this nearly snobbish attitude is the villagers's behaviour of isolating themselves on the village Green from the Treddleston people who came to attend Dinah's sermon. Dinah, as a Methodist preacher, stands here for the more progressive industrial community, for a more modern way of life developing in consequence of the Industrial Revolution in towns. The symbolic choice of 1799, the turn of the century, as the starting date of the story, suggests in a way the need for change, the need for adjustment to reality, to a different way of life in the oldfashioned, narrow-minded village. The need for a change becomes obvious if we closely consider the character of the community. If one of its main aspects is industrious work, the other one certainly is its stub

born rigidity. A kind of hard-heartedness is present in all the different centres of the village, in the old Squire, and Mrs. Irwine as well as in Mr. Poyser and Adam. Hayslope community lacks the very feeling of sympathy and understanding which George Eliot considers to be the basic requirement for harmonious human relations and for which Dinah stands. There is a kind of blindness in them that must be cured. Adjustment will only be possible when understanding takes the place of rigidity and isolation. Here emotion and intellect must cooperate. In this development the whole community is involved.

The real sense of the many chorus parts and the great number of mass scenes is to make us aware of reading a story about a whole community. Among the many chorus parts Mrs. Moyser's is certainly the most famous, the most successful but at the same time a fatally misleading one. Her fascinating character creates the false impression that the story is centred around her person.[14] In a way her success makes the story unbalanced and has greatly contributed to turning away the critics's attention from the fundamental problem. The mass scenes play a very consciously planned functional part in the structure of the whole story in disclosing the basic problem. They nearly always have a symbolic value. They not only inform us about external events but suggest a deeper meaning to understanding readers. The first Church-scene anticipates the coming tragedy. Arthur's absence implies already a longer and more painful absence. Hetty and Adam are symbolically contrasted in their way of thinking, which shows Adam deeply rooted in the community and Hetty entirely unrooted in it. Because Adam is rooted in the community with his past, present and future plans, he will be able to ask for its help in the days of sorrow and trouble. Adam's visit to Mr. Irwine after his unsuccessful search for Hetty is an act of confidence in the community to which he belongs and this act of confidence makes the old school-teacher's help-mission possible and successful. Hetty on the other hand is rootless, called "the poor wandering lamb"[15] who will never be able to ask for help and will be alienated not only from Hayslope community but human society as such. She is entirely given to her unrealistic dreams about Arthur.[16]

The whole third book is taken up by mass scenes. Arthur's coming of age is being celebrated. Arthur, in entire contrast to Adam, is rooted in the community at present only in his dreams about becoming the lord after the old Squire's death. Tragedy is coming to ahead under the quiet and peaceful surface. Arthur, having rejected his impulse to tell Mr. Irwine about his love for Hetty, has rejected the community's help in a temptation he is unable to resist alone and which — he well knows — if unchecked is bound to bring disaster on the whole community.Hetty and Arthur are in the know. They know that the joyful partakers in the birthday festival are all deceived, while the deceived themselves live in a false illusion of security. Mr. Poyser's innocent prophecy, which was never to be fulfilled, is highly symbolic: "It'll serve

you to talk on, Hetty, when you're an old woman — how you danced w'th' young Squire the day when he come o'age."[17]

The absence of mass scenes in both the fourth and the fifth books is a telling device to suggest the danger of the total break up of the community. Its reintegration becomes a living reality in the harvest-supper, the mass scene after the crisis is over, but the process is completed in the Epilogue only.

G. K. Chesterton's judicious statement about the novel: "It is an increase in interest in the things in which men differ"[18] readily applies to George Eliot. Difference lies at the bottom of every kind of adjustment problem; being different makes adjustment an inevitable necessity, and differencies in human character are responsible for the many various aspects in which the same question reveals itself. The individually special problem of adjustment facing each of the heroes and heroines is anticipated in the different ways they are introduced to the reader.

Adam is first met at work among his fellow-workers. This introduction tends to emphasize his belonging to the community. His praise of work leads to the false surmise that in George Eliot's mind Adam equals the perfect artisan. In the same introduction — however — she hastens to disclose that Adam shares in the lack of understanding of Hayslope people.[19] "The idle tramps always felt sure they could get a copper from Seth; they scarcely ever spoke to Adam."[20] His inability to expand emotionally makes it difficult for him to come to terms with realities of his own life, which face him in turn with a drunken father, with disillusionment in the character of Arthur whom he has learnt to respect as standing above him in the feudal hierarchy, and in his beloved Hetty. Yet his sound sense of reality and daring strength to face difficulties makes him ready to accept the lesson of adjustment. In contrast to Arthur with whom his character is set in parallel in the several meetings in the wood, he not only knows what the real tough job is for him, but also struggles to overcome his own fault. His act of forgiveness when he reaches out his hand for Hetty at the trial and when he shakes hands with Arthur in the wood is based on no illusions. Disenchantment is complete. Adam is knowing[21] and knowingly understanding. Adam is the most perfect representative of the Hayslope community, both of its positive feature of industry and its negative character of lack of sympathy. George Eliot's childhood memories, about the old-fashioned village community and her father account for a kind of idealization of Hayslope and Adam, a setback which contributed to much misunderstanding on the part of critics. With a deep artistic insight, however, George Eliot links up Adam's gradual acceptance of the necessity of adjustment with a move towards a broader-minded attitude on the part of the whole community. The acceptance of the inevibility of adjustment in a sounder way of life begins to dawn on them during the trial: "and the

neighbours from Hayslope who were present, and who told Hetty Sorrel's story by their firesides in their old age, never forgot to say how it moved them when Adam Bede, poor fellow, taller by the head than most of the people round him, came into the court, and took his place by her side."[22]

Arthur's first appearance in Mr. Irwine's home discloses the paradoxical situation, which confines him to activity in dreams only. He is a well-meaning young man whose ambitions are sincerely set upon his plans to become the ideal Squire for the Hayslope community, but when his moment of crisis arrives and he falls in love with Hetty, adjustment operates in the wrong direction. Instead of overcoming his weakness he adjusts himself to the new situation by silencing his conscience. He lives in a dream about his activity as a landlord, and in self-deceiving illusions about his own honest character. He fails to live up to his own ideas about himself and comes near to being an anti-hero, very similar to Lydgate in *Middlemarch*. A new kind of evil is disclosed here, unknown to Victorian fiction before George Eliot. "Her sense of evil is a much more subtle one, the source of it being in most cases weakness of character."[23] Arthur is no villain.[24] His unchecked self-indulgence, which has brought about the catastrophe, reveals itself to Arthur most cruelly at the very moment when he thinks the realization of his dreams to be within reach. In this crucial moment he is capable of sacrifice, now the only possible way of adjustment left to him if Hayslope community is not to be dispersed, and he leaves the village.

Hetty is introduced in the dairy where symbolically she is alone, as her whole life is cut off from community roots and built up of small secrets which grow at last into a big secret she must hide from all humanity, but equally significantly we first see her at work. She has been educated by zealous honest people through work to a life of work, not to an idyllic idleness. Evil is present in charming pretty Hetty. She is uneducated, wholly ignorant about the outside word where she hopes she might be Arthur' s wife. But this is no excuse for her. She is not ignorant to the point of believing that her love for Arthur has any realistic basis of fulfilment in Hayslope. But she is incapable of adjustment both emotionally and intellectually. Her egoistic liftle self, so admirably contrasted to Dinah's altruistic character in the Bed-chamber scene, opposes any urge of adjustment. Her painful search for Arthur before the child is born has a double significance; on the one hand it marks her definite alienation from all kind of human community, on the other it leads to a painful awakening to the necessity of adjustment to a community, to the need of belonging. Only it is too late.

Dinah's problem of adjustment[25] is the most complex one and the least successfully worked out. This fact in many ways has contributed to the obscuring of the real meaning of the story. Dinah is introduced to us in the preaching scene at the beginning of the novel. She is sharply contrasted to the

whole community and to Adam who stand for both its virtues and defects. Adam is a man of the earth, "and there's such a thing as being oversperitial".[2] he says nearly disdainfully. Dinah's main interest in life is preaching. And[6] Adam thinks about her: "I thought ye might be a sperrit".[27] That means that Dinah is not only isolated in Hayslope but she is not really rooted in any earthly community. The basic conflict of the novel, closely connected with George Eliot's own life dilemma, discloses itself in the necessity of adjustment on the part both of Dinah and of the community. This accounts for the genuinely earthly character of the novel.[28] Hayslope people, industrious, but lacking in understanding, have learnt in a tragic process the necessity of accepting "erring humanity" and Dinah, spiritual and watching heaven accepts the necessity of adjustment to human society when she consents to marriage. The second Church-scene, when Dinah and Adam are married, is really the triumph of those people who were ready and able to learn the lesson of adjustment. The meeting on the hill before this scene between Adam and Dinah symbolically points out that both have reached the highest point in their development.

And this leads us to the much discussed and much criticized conclusion of the novel. First of all we must make it perfectly clear that according to a frequent usage in Victorian fiction there are two conclusions in *Adam Bede*. The happy ending, Adam and Dinah's marriage, closes up the last chapter but the theme of adjustment reaches its climax only in the Epilogue with the reintegration of the community. As to the happy ending it is a logical outcome of the process of adjustment undergone by Adam and Dinah.[29] For brave and reasonable Adam the marriage with moonlight-like Dinah is a sensible adjustment to a world without illusion, without the sunshine-like yet cold beauty of Hetty, it is the silent acceptance of the need for an emotional understanding of human weaknesses. Adam's sound realism well matches Dinah's rich emotional life who though moonshine-like is able to transmit her warmth to those around her.[30] For overspiritual Dinah the marriage is an adjustment to the earthly community where improvement, "meliorism" as George Eliot would put it, is to be achieved without divine intervention through human means. Adam was the first to envisage the latent potentialities in her character. "She's made out o'stuff with a finer grain than most o' the women, I can see that clear enough. But if she's better than they are in other things, I canna think she'll fall short of'em in loving".[31] Though Mrs Poyser constantly reminds her of her duty towards her closest relatives and though in her all-including sympathy she comes so near to guessing Hetty's secret, Dinah abandons her when she leaves Hayslope for Stonyshire. Ultimately she may have been made "responsible" for Hetty. The need of adjustment would then have been clearer to the reader and the happy ending more acceptable. In later novels, e.g. in Dorothea's case in *Middlemarch* this development was to be made a success.

The Epilogue is an artistic device for accomplishing a perfect readjustment of the community. George Eliot rounds off her story in the same month and before the same workshop where the baleful events started some years earlier in June. Hayslope community is reunited. Wandering Hetty's death is quietly mentioned. The original community, older in years, riper in experience, richer in understanding yet without false illusions is again faced through Arthur's return with the problem of adjustment. So there is no final closing up of the story, because adjustment is a never-ending process. The Epilogue is as much a conclusion as a new beginning.

The Mill on the Floss, her second novel, clearly marks a step forward in George Eliot's artistic development. This was first stated by Lewes in a letter to J. Blackwood: "It is *totally* unlike anything he has written yet. The novel will be a companion picture to *Adam Bede;* but this story is of an imaginative philosophical kind, quite new and piquant."[32] It is a companion picture, indeed, presenting, after the village community of the time, a provincial town as background to the story, but there is no possibility of misinterpretation as to the character of the community. St. Ogg's compares with Middlemarch as a community fully capable of marring all higher human aspirations.[33] The delicious, gentle-hearted humour of *Adam Bede* is replaced by a more sombre one bordering on satire and the bright picture gives way to a darker vision which was to reach its climax in *Daniel Deronda*.[34] This darkening of the picture is manifest in the replacement of Mrs Poyser by the Dodson aunts. Mrs Poyser's kitchen, with its gentle, merry, harmonious atmosphere, disappears to yield place to the in-no-way attractive world of the unimaginative Dodsons. The aunts, themselves active agents in Maggie's and Tom's tragedy as the community to which they have to adjust, do by no means detract attention from this main problem as Mrs Poyser's overwhelminghly succesful figure in *Adam Bede* does. On the contrary, their narrow world of keys, sheets, locks and wardrobes only to well emphasizes the difficulty of coming to terms with such a limited circle of interests for any intelligent human being.

Hayslope is described as a closed community, so is that of the Dodsons. The difference is one of degree. Hayslope people exclude only outsiders, the Dodsons include only members of family as clearly indicated by Mrs. Glegg: "Sophy, I wonder at you, fretting and injuring your health about people as don't belong to you".[35] Hayslope people are sometimes hard-hearted. Such a criticism does not apply to the inhabitants of St. Ogg's. They seem to have no emotions at all, no religion, no moral, no intellectual interests, only an accepted code of conventions, of hereditary customs that regulates all their activity. They are the perfect Victorians, for whom their inherited Puritan outlook on life deprived of its 17th century spiritual element has become the sham ideal of respectability.[36] The Dodsons stand for respectability. That

word keeps on appearing on the pages of the novel as George Eliot unfolds this world of oppressive narrowness with its *par excellence* Victorian bourgeois virtues: "such as, obedience to parents, faithfulness to kindred, industry, rigid honesty, thrift, the thorough scouring of wooden and copper utensils, the hoarding of coins likely to disappear from the currency, the production of first-rate commodities for the market, and the general preference for whatever was home-made".[37] Typical Victorian charity is held up to ridicule when speaking about Mr Glegg: "his eyes would have watered with true feeling over the sale of a widow's furniture, which a five-pound note from his side-pocket would have prevented; but a donation of five pounds to a person in small way of living would have seemed to him a mad kind of lavishness rather than charity, which had always presented itself to him as a contribution of small aids, not a neutralising of misfortune".[38] George Eliot's reference to the legend about the patron saint of the town brings back the memory of a time when people living on that very soil were capable of broad-hearted understanding and were "smitten with pity". Their actual incapacity for emotional response to human problems deprives even industrious work of that joyful element which is still present in Adam's workshop.

The somewhat rigid community of Hayslope had to change and was able to adjust itself through suffering. The Dodson world is incapable of such a performance. As every true philistine ideology is based on a belief in unchanging stability, so is the Dodson code of behaviour. F. R. Leavis judiciously answers with a definite *no* the question "whether there could have been a Dinah in this community".[39] Dinah stands for a broad all-embracing, all-including sympathy; the Dodsons stand for excluding narrowness. This rules out the question of a possible adjustment to a broader attitude on their part. The only people in St. Ogg's capable of sympathy are those outside the petty bourgeois class, either for social or other reasons, Bob Jakin, Dr. Kenn, Philip. The Dodsons live up to their code which prescribes the rules of behaviour to them, They never decide on their own, they have their decisions ready made and are spared the trouble of adjustment. Neither in the case of Mr Tulliver's bankruptcy nor his death are they faced with the task of working out the right attitude, the only problem is to carry out the prescriptions of the code.[40]

Mrs. Tulliver's inability to recover after her husband's failure and the loss of her household linen points to the lack of Dodson rigidity in her which leads to the inability to comply with the code. So adjustment becomes a necessity but it cannot be achieved. Mrs. Tulliver is a Dodson after all and the Dodson code does not provide advice on conduct for people who do not live up to its requirements.

The mass scenes of *Adam Bede* are replaced here by the family reunions of aunts and uncles at every crucial point of the story. Their functional role is to emphasize the difficulty of adjustment for Maggie and Tom by bringing

home to the reader the absurdities of the milieu they were expected to come to terms with. The dark colouring of this atmosphere was already pointed ont by J. Blackwood in a letter to George Eliot: "I wish you could have given them some touch of feeling to relieve the sensation of oppression".[41]

The contrasting of the Dodsons and the Tullivers throughout the novel led some critics to the conslusion that they represent two antagonistic ways of life.[42] Certainly Mr. Tulliver is a man who is not spared the painful process of adjustment; not because he is basically different in his ultimate beliefs from the Dodsons, — "The same sort of traditional belief ran in the Tulliver veins' [43] — as George Eliot has it; but because human passions have not yet been eradicated from his heart through an automatic compliance with a code. Hot-tempered Mr. Tulliver is a bourgeois himself, yet unbalanced, in need of self-control, lacking self-restraint and caution. He differs from the Dodsons not in his bourgeois ambitions but in the degree of effectiveness in achieving them and anerting himself. He is a less perfect bourgeois. His unfortunate lawsuit with Wakem and his inability and unwilingness to forgive him show Mr Tulliver both rash and rigid, rigid as the Dodsons but without their cool, cautious control of their manners. He also reminds the reader of well-intentioned Arthur in *Adam Bede* and Lydgate in *Middlemarch* who both failed to live up to their plans through lack of effectiveness or through weakness.

There is no rootless person like Hetty in *Mill on the Floss*. Maggie, though at variance with the stupid, narrow-minded, rigid Dodson world, is attached to it through family ties, childhood memories, and a desire to remain loyal to the past in any future development in her life. Maggie and Tom are perfectly alike in this respect. Earlier she cherished the idea of independence; yet the acceptance of a position as a governess, though an act of defiance against the Dodson world, would have meant no break with it. After her unfortunate adventure she is overwhelmed with the urgent need of belonging: "I should feel like a lonely wanderer — cut off from the past".[44]

The problem of adjustment both for Tom and Maggie is that of every individual child to its environment and to life as such. As children generally, both Maggie and Tom have a limited experience. As they grow up the world they live in fails to present them with a broader vision of life, it itself being narrow. This is honest but dull Tom's tragedy. All his shortcomings are the results of his easy acceptence of the values of a community he has been educated in. George Eliot makes her intention unmistakably clear on this point: "If you are inclined to be severe on his severity, remember that the responsibility of tolerance lies with those who have the wider vision".[45] This is the more tolerant sister's, Mary Ann Evan's excuse for her own brother. Tom's failure to come to terms with his more imaginative sister's inconsequencies accounts for a rather one-sided criticism of his undoubtedly honest and brave character.[46] He is unquestionably self-righteous, reluctant to excuse — what he

terms — Maggie's weaknesses. He is as self-righteous and proud as Adam, only unable to overcome this attitude because he never chanced to come across a more tolerant view. But Tom's seemingly easy adjustment has not come about without suffering. At Mr. Sterling's he is subdued by an activity completely incompatible with his natural inclinations, yet he displays an admirable strength of will in coping with his tasks. When as a young boy he is suddenly faced with his father's bankruptcy and illness, he takes the Dodson world by surprise with his sensible and businesslike approach to his new assignments. He perfectly adjusts himself through self-control to a reality which confronts him with the duty of being an irreproachable son to an unwise father, of doing a man's job at a young age, of being launched in business with a totally inadequate education. He is unfortunate in his love for Lucy but represses his feelings without complaint. On all these points he well deserves our sympathy. He certainly fails in handling Maggie's problems and comes short of human understanding, but then he has never experienced pity himself. It would be fatally wrong to conclude that Tom came to such a decision as the casting away of his sister without any suffering. We must not forget that Lucy whom he loved was involved in the tragic events, and that Tom himself shared in Maggie's childish fraternal affection though he was too proud to admit it. His "Magsie" at the moment of meeting in the flood is highly significant in revealing some hidden emotions which his compliance with a senseless code subdued in him.

With her yearing for knowledge about has fellowcreatures and her spiritual aspirations Maggie is a more credible, more probable, and consequently more human Dinah. She is a child whose problems of adjustment are aggravated by being different from the accepted standard of a genteel womanhood.[47] She is brown, her hair will not curl, and she is too "cute" for a woman. The parallel picture of Lucy, the ideal fair, gentle maid, is made to emphasize her problems. Her impetuous reaction to criticism in cutting her hair, or escaping to the gipsies, brings her no nearer to adjustment than the various types of opiate the tozes. The opiate changes in form in the course of years but not in essence. Ranging from torturing her fetishes, retirement to the attic, wanderings by the hedgerow, reading Kempis and accepting the practice of self-renunciation, to the attitude of weak will when going down the river with Stephen, these are all vain attempts at an escape from reality.[48] They do not save her from the painful awakening again and again. Maggie's falling in love with Stephen.[49] is the final outcome of the continuous desire for an opiate of a warm-hearted and never self-sufficient nature. Maggie has certainly at least as many false illusions about Stephen as Dorothea will have about Casaubon in *Middlemach* or Gwendolen about Grandcourt in *Daniel Deronda*. Her sense of duty in renouncing a marriage saves her from another bitter disenchantment. If the reader is not entirely carried away with Maggie in her passion for Stephen,

this is due partly to structural blemishes, to the unbalanced proportion between the earlier parts of the novel and its last books. George Eliot herself conceded: "In fact, the third volume has the material of a novel compressed into it."[50]

Maggie's chief problem of adjustment has always consisted in renouncing every kind of opiate. Philip is the only help she can rely on in this development and Philip himself in many ways offers new problems to her already existing difficulties. In her painful awakening to the fact of being capable of inflicting pain on those she loves dearly, Lucy and Philip, she must face reality completely alone. Due to St. Ogg's philistine atmosphere, even Dr. Kenn's benevolent assistance has to be renounced. In the critical moment when she feels strong enough to burn Stephen's letter, she has already reached the point of spiritual development in which she wilfully and boldly recognizes the need of adjustment without any kind of opium. Such a recognition is the first step to fulfillment, to finding the ways, but George Eliot denies her heroine the possibility of asserting herself. The flood which arrives like a *deus ex machina* would rather fit the fairy-tale-like atmosphere of *Silas Marner* than the sombre realistic mood of *Mill on the Floss*.

As in *Adam Bede* the last chapter is one of reintegration. Tom and Maggie are buried together and St. Ogg's pays a belated tribute to them. Though this conclusion certainly sounds like a severe indictment of the Dodson world where honest but narrow-minded Tom and equally honest but intelligent Maggie could enjoy calm and peace together only in their death, yet the unhappy ending is by no means a wholly convincing artistic device. The real human duty for courageous, rebellious, warm-hearted people like Maggie is to fight their way through life even if it can offer them nothing better than the oppressive Dodson atmosphere.[51] Gwendolen in *Daniel Deronda* capable or incapable of adjustment, survives and so does Lydgate in *Middlemarch*.

If various artistic inefficiencies sometimes overshadowed the main problem in the early novels, in her later masterpieces the mature artist was always capable of finding satisfactory solutions. Deeper insight into the human soul and greater mastery of her art enabled the novelist at a later stage of development to give a fuller and more valid picture of the problem of adjustment involved in all human relations; but from the very beginning of her literary career as a novelist — as pointed out in the introductory passage to this paper — she was constantly bent on opening blind eyes to the need for expansion of human sympathies as well as on exploring ways of adjustment for all who, like Maggie and George Eliot herself, were caught in the terrible dilemma presented to an open-hearted, intelligent person by a dull and code-ridden world, who like Maggie lived "thirsty for knowledge, with an ear straining after dreamy sunshine that died away and would not come nearer to her; with a blind, unconscious yearning for something that would link together the wonderful impressions ot this mysterious life, and give her soul a sense

of home in it".[52] George Eliot's understanding study of the question of adjustment and her honest search for earthly solutions excluding all kinds of mystic answers have lost nothing of their vital interest. Autobiographic references prevail in a more obvious way in the early novels than in *Middlemarch* and *Daniel Deronda* but after all the problem of adjustmesnt, the central theme of all of George Eliot's novels, is itself basically autobiographic. Her *oeuvre* presents an admirable unity in the growing ability to tackle this question as her own vision of life and evil became both clearer and bolder through experience; and her craftsmanship more mature and more effective.

Notes

[1] *Westminster Review.* LXVI. 54.

[2] P. Bourl'homme, *Essai de biographie intellectuelle et morale 1819—1854.* Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion 1933. p. 31. — Hardy, B., *The Image of the Opiate in Georg Eliot's Novels.* Notes and Queries, Nov. 1957. p. 487.

[3] Mallock (in his work Atheism and the Value of Life) did not shrink from calling her the first great godless writer of fiction that has appeared in England. Sparrow-Simpson, W. J., *George Eliot's Religion.* The Church Quarterly Review, vol. CXI. 1931. p. 241.

[4] *George Eliot's Life as Related in her Letters and Journals* arranged and edited by her husband J. W. Cross. William Blackwood and Sons. Edinburgh and London. 1885. vol. I. p. 10.

[5] Stephen, L., *George Eliot.* London, Macmillan and Co. p. 199.

[6] Buckley, J. H. *The Victorian Temper.* London, Allen and Unwin 1952. p. 9.

[7] Thale, J. *Novels of George Eliot,* New York, Columbia University Press, 1959. p. 39.

[8] Lawrence and Elisabeth Hanson. *Marian Evans and George Eliot.* A Biography. Oxford University Press London, 1952. p. 205. — Bissell, C. T., *Social Analysis in the Novels of George Eliot.* ELH 1951. p. 231. — Allen, W., *The English Novel.* Phoenix House Ltd. London 1955. p. 25. — Daiches, D., *A Critical History of English Literature.* London, Secker and Warburg 1961. vol. II. p. 1068. — Hardy, B., *The Novels of George Eliot.* A Study in Form. University of London, The Athlone Press, 1959. p. 235. — Pritchett, V. S., *The Living Novel,* Chatto and Windus, London. 1946. p. 85. — Simon-Bumann, L., *Die Darstellung der Charakter in George Eliots Romanen.* Eine Literarästhetische Wertkritik. Kölner Anglistische Arbeiten. Vol. VI. Leipzig, 1929. p. 74.

[9] Ch. Dickens to George Eliot, 11 July, 1859. *The George Eliot Letters* ed. by Gordon S. Haight, New Haven, Yale University Press, 1954. vol. III. p. 115.

[10] The pastoral view is upheld by R. A. Foakes, *Adam Bede Reconsidered.* English Literary Criticism Teaching, vol. XII. No. 71. — Creeger, G. R., *An Interpretation of Adam Bede.* ELH. vol. XXIII. No. 4.

[11] The quotations from the novels are from Cabinet Edition, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London. AB. I. p. 73.

[12] AB. II. p. 349.

[13] Hussey, M., *Structure and Imagery in Adam Bede.* Nineteenth-Century Fiction, vol. X., 1955—56. p. 122. — J. Thale, op. cit. p. 20. — Earlier critics used to maintain the opinion that Hayslope community was perfect, e.g. — Pond, E. J., *Les idées morales et religieuses de George Eliot.* Paris, Les Presses Universitaires de France, 1929. p. 92.

[14] Hussey, M., op. cit. p. 125. — L. and E. Hanson, op. cit. p. 208. — *Bullett,* G., *George Eliot. Her Life and Books.* New Haven, Yale University Press, 1948. p. 131. — Leavis, F. R., *The Great Tradition.* Chatto and Windus, London 1960. p. 36.

[15] AB. I. p. 14.

[16] Stump, K., *Movement and Vision in George Eliot's Novels.* University of Washington Press, 1959. p. 24.

[17] AB. I. p. 438.

[18] Chesterton, G. K., *The Victorian Age in Literature*. Oxford University Press, The Home University Library, 1955. p. 62.

[19] Many critics object to Adam's character. — G. Bulett, op. cit. p. 185. — Bennett, J., *George Eliot*, Cambridge University Press, 1954. p. 107. — A deeper insight into the author's intentions is revealed by B. Hardy, op. cit. p. 38.

[20] AB. I. p. 5.

[21] R. Stump, op. cit. p. 50. — G. R. Creeger, op. cit. p. 233.

[22] AB. II. p. 265.

[23] Maly-Schlatter, F., *The Puritan Element in Victorian Fiction*. Zürich 1940. A. G. Gebr. Leemann and Co. Thesis. p. 84. Her interest in the study of evil culminates in later novels, especially *Danile Deronda*.

[24] Thale, J., *Adam Bede : Donnithorne and Zeluco*. MLN. LXX, 1955.

[25] Such an opinion as: The only morality that comes off well is Dinah's J. Thale, *Novels of George Eliot*, p. 27. leads to the false surmise that Dinah is not faced with any problem of adjustment. The best criticism about her character seems to be the following: Her vision is not comprehensive enough to include the positive element of joy. R. Stump, op. cit. p. 53.

[26] AB. II. pp. 9—10.

[27] AB. II. p. 162.

[28] J. Thale, op. cit. p. 17.

[29] Most critics consider the happy ending a failure. Dickhoff, J. S., *The Happy Ending of Adam Bede*. ELH. III. 1936. — M. Hussey, op. cit. — L. and E. Hanson, op. cit. p. 206. — A different opinion is voiced by R. Stump, op. cit. p. 64.

[30] AB. II. p. 304.

[31] AB. I. p. 181.

[32] G. H. Lewes to John Blackwood, 21 August 1859, *The George Eliot Letters*, vol. III. p. 55.

[33] R. Stump, op. cit. p. 98. — J. Thale, op. cit. p. 53.

[34] Thale, J., *Daniel Deronda. The Darkened World*. Modern Fiction Studies 1957. pp. 119—126.

[35] Mill I. p. 86.

[36] W. Allen, op. cit. p. 215. — B. Hardy. p. 192. — Claude T. Bisell, op. cit. p. 232. — L. Stephen, p. 176. — Tahle, J., *Novels of George Eliot*, p. 40.

[37] Mill II. p. 8.

[38] Mill I. p. 182.

[39] F. R. Leavis, op. cit. p. 38.

[40] J. Thale, op. cit. p. 47.

[41] John Blackwood to George Eliot, 27 February 1860, *The George Eliot Letters*, vol. III. p. 265.

[42] They are radically separate and antagonistic. J. Thale, op. cit. p. 46.

[43] Mill II. p. 9.

[44] Mill II. p. 360.

[45] Mill II. p. 366.

[46] L. Stephen, op. cit. p. 98. — R. Stump, op. cit. p. 116. A more understanding view is expressed by I. Simon, *Formes du roman anglais de Dickens a Joyce*. Bibliothèque de la Faculté de Philologie et Lettres de L'Université de Liège, Fascicule CXVIII. 1949. p. 135.

[47] Maly-Schlatter, F., op. cit. p. 57. — R. Stump. op. cit. p. 78.

[48] Mill II. p. 229.

[49] This episode was objected to as early as 1860. Sir Edward Bulwer-Lytton to John Blackwood, 4 May 1957. *The George Eliot Letters*, vol. III. p. 317.

[50] George Eliot to John Blackwood, 3 April 1860. *The George Eliot Letters*, vol. III. p. 285.

[51] Stump, R., op. cit. p. 135. — B. J. Paris *Toward a Revaluation of George Eliot's The Mill on the Floss*. Nineteenth-Century Fiction, XI. 1956—57. p. 31. — Larry Rubin *River Imagery as a Mean of Foreshadgowing in the Mill on the Floss*. MLN, LXXI. 1956. p. 225. — Welsh, A., *George Eliot and the Romance*. Nineteenth-Century Fiction, 1959. Number 3. p. 249.

[52] Mill I. p. 369.

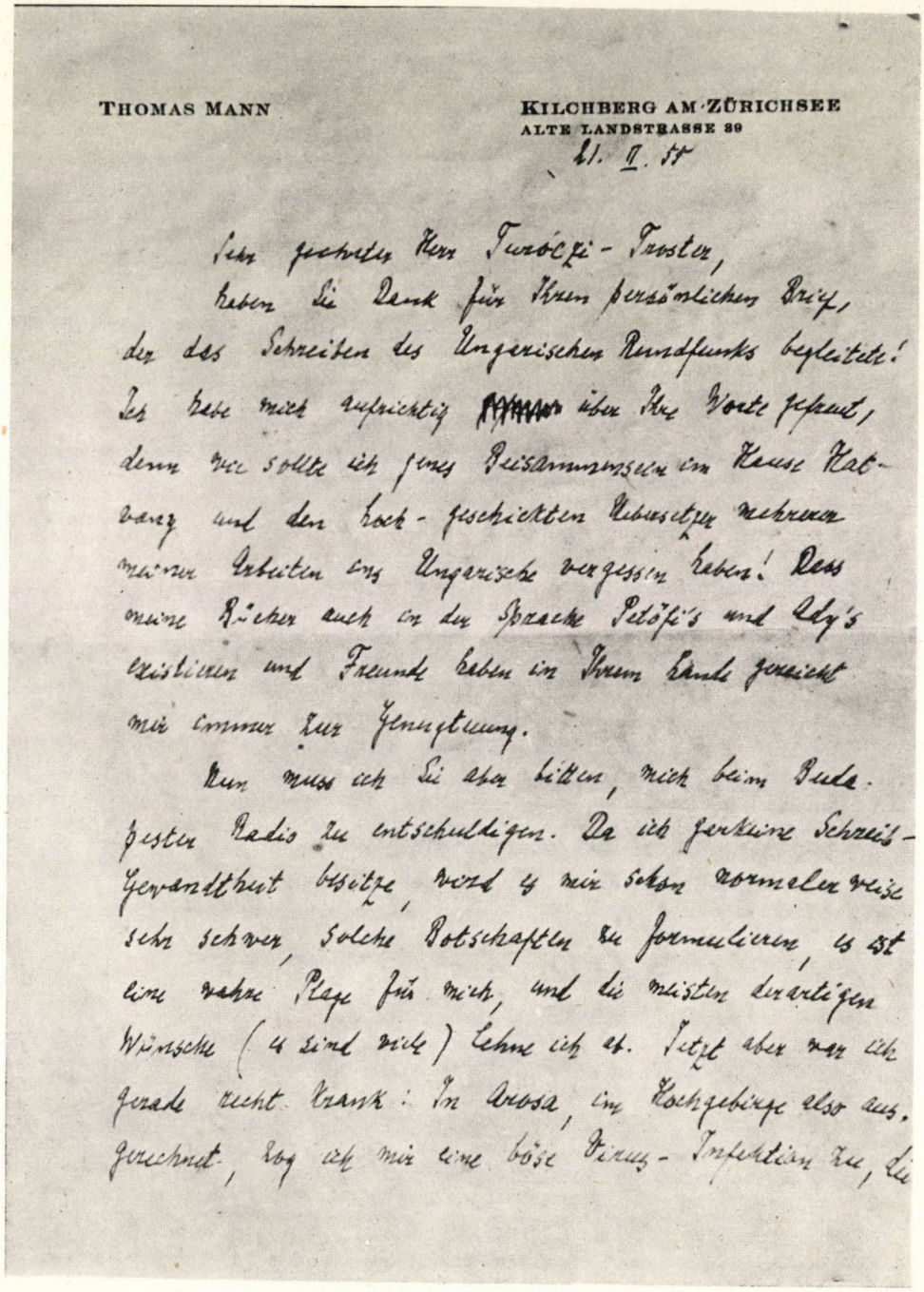
Ein unveröffentlichter Brief Thomas Manns an József Turóczi—Trostler

József Turóczi-Trostler gehörte in Ungarn zu den ersten, die bereits früh in Thomas Mann einen der größten Dichter unseres Jahrhunderts erkannt haben. Seit seiner frühen Jugend hat er sich zum Ziel gesetzt, sein Werk restlos kennenzulernen und für ihn zu wirken. In den Spalten des altangesehenen deutschen Blattes in Ungarn, des Pester Lloyd, gab er etwa seit 1910 von Neuerscheinungen, Übersetzungen, Deutungen, Bewertungen den Lesern Kunde.[1] Seine Übersetzung des *Zauberbergs*,[2] der das Manuskript zu Grunde lag, und die bereits kurz vor der deutschen Erstausgabe erschienen ist, wurde in Ungarn wiederholt aufgelegt, und gilt bis zum heutigen Tag als eine Spitzenleistung unserer Übersetzungsliteratur. Von seinen Übersetzungen sei hier noch die Novelle *Schwere Stunde* und die *Einkehr* (Vorabdruck aus Betrachtungen eines Unpolitischen) erwähnt,[3] von seinen zahlreichen Publikationen *Thomas Manns Weg zum Mythos*,[4] eine Deutung des Josefromans hervorgehoben, die auch von Seiten des Dichters eine Billigung fand. In Würdigung seiner Verdienste um das Werk Thomas Manns wurde er 1960 vom Kuratorium des Thomas Mann Archivs der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin zum Mitglied gewählt. Seine Wahl als Pflicht betrachtet, nach Kräften die Verwirklichung der Zielsetzungen des Archivs zu fördern, nahm er den Plan, der seit langem in ihm gereift war, wieder auf: mit einer Monographie, *Thomas Mann in Ungarn*, einer Synthese seiner Forschungen von mehreren Jahrzehnten zu dem übergriefenden Programm beizutragen. Aus den Vorarbeiten, die sich in seinem Nachlaß finden, entfaltet sich die Konzeption eines großangelegten Werkes, das zu einem wertvollen, langentbehrten Beitrag zur reichen ungarischen, ja sogar zur internationalen Thomas-Mann-Literatur werden sollte.

Zwischen Thomas Mann und József Turóczi-Trostler bestand auch eine persönliche Verbindung, die sich anläßlich der Zauberberg-Übersetzung vertiefte. Die Besuche Thomas Manns in Ungarn ermöglichten es ihm, dem Dichter noch näher treten zu können. Die zahlreichen, nach den Erinnerungen Turóczi-Trostlers höchst interessanten Thomas Mann-Briefe fielen jedoch leider größtenteils dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer.

Aus dem Nachlaß des 1962 Verstorbenen soll hier einstweilen der letzte an ihn gerichtete Brief im Abdruck und im Faksimile vorgelegt werden.

Er weist (vom 21. II. 1955. in Kilchberg am Zürichsee datiert) die glattere, leicht lesbare lateinische Schrift der Spätzeit auf. Etwa sechs Monate vor seinem Tode entstanden, enthält er aufrichtige Worte über die eben überstandene ernste Krankheit, über den bedrückenden körperlichen Schwächezustand, jedoch der Zukunft zugewandt, geht der Dichter bald zu den ihm unmittelbar bevorstehenden Aufgaben über, zu den Vorbereitungen, um am Gedenkfest von Schillers 150. Todestag »in den beiden Schiller-Städten, Stuttgart und Weimar, in beiden Teilen Deutschlands also« zu sprechen. Eine Aufgabe, bei der auf der Höhe zu sein, und sie würdig und in klassischer Form zu erfüllen,



THOMAS MANN

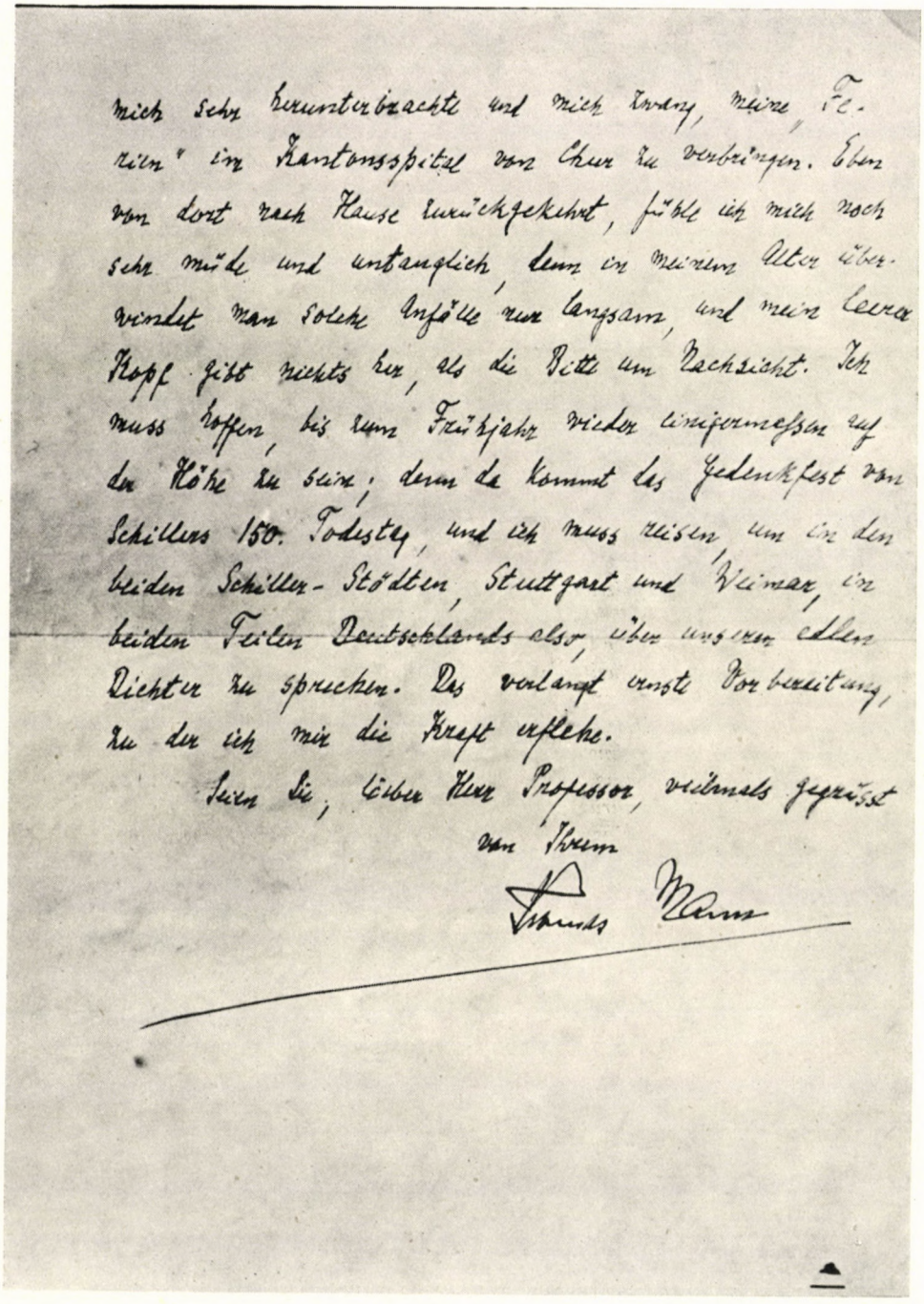
KILCHBERG AM ZÜRICHSEE
ALTE LANDSTRASSE 39

21. II. 55

Sehr geehrter Herr Turóczi-Troster,

haben Sie Dank für Ihren persönlichen Brief, der das Schreiben des Ungarischen Rundfunks begleitete! Ich habe mich aufrichtig ~~[illegible]~~ über Ihre Worte gefreut, denn wie sollte ich jenes Beisammensein im Hause Hatvany und den hoch-geschickten Uebersetzer mehrerer meiner Arbeiten ins Ungarische vergessen haben! Dass meine Bücher auch in der Sprache Petöfi's und Ady's existieren und Freunde haben in Ihrem Lande gereicht mir immer zur Genugtuung.

Nun muss ich Sie aber bitten, mich beim Budapester Radio zu entschuldigen. Da ich garkeine Schreib-Gewandtheit besitze, wird es mir schon normalerweise sehr schwer, solche Botschaften zu formulieren, es ist eine wahre Plage für mich, und die meisten derartigen Wünsche (es sind viele) lehne ich ab. Jetzt aber war ich gerade recht krank: In Arosa, im Hochgebirge also ausgerechnet, zog ich mir eine böse Virus-Infektion zu, die



mich sehr herunterbrachte und mich zwang, meine „Ferien" im Kantonsspital von Chur zu verbringen. Eben von dort nach Hause zurückgekehrt, fühle ich mich noch sehr müde und untauglich, denn in meinem Alter überwindet man solche Anfälle nur langsam, und mein leerer Kopf gibt nichts her, als die Bitte um Nachsicht. Ich muss hoffen, bis zum Frühjahr wieder einigermaßen auf der Höhe zu sein; denn da kommt das Gedenkfest von Schillers 150. Todestag, und ich muss reisen, um in den beiden Schiller-Städten, Stuttgart und Weimar, in beiden Teilen Deutschlands also, über unseren edlen Dichter zu sprechen. Das verlangt ernste Vorbereitung, zu der ich mir die Kraft erflehe.

Seien Sie, lieber Herr Professor, vielmals gegrüsst

von Ihrem

Thomas Mann

ihm noch gegönnt war. Für uns Ungarn ist der Brief überdies wegen Anspielungen auf klassische ungarische Dichtung, auf Petőfi und Ady, auf wachgerufene Erinnerungen an seinen Aufenthalt in Ungarn, an das Beisammensein mit Lajos Hatvany und dem Adressaten József Turóczi-Trostler von authentischem Quellenwert und höchster Bedeutung.

Nach völliger Übersicht und Vertiefung im reichen literarischen Erbe von József Turóczi-Trostler finden sich hoffentlich noch manche ähnlich wertvolle an ihn gerichtete Thomas-Mann-Briefe, und auf Grund seines Quellenmaterials, seiner Forschungsergebnisse und nicht zuletzt seiner fruchtbaren Anregungen wird auch die Möglichkeit dazu bestehen, weitere unveröffentlichte Briefe Thomas Manns an ungarische Freunde zu erforschen und erscheinen zu lassen.

Thomas Mann

Kilchberg am Zürichsee
Alte Landstrasse 39.
21. II. 55.

Sehr geehrter Herr Turóczi-Troster,

haben Sie Dank für Ihren persönlichen Brief, der das Schreiben des Ungarischen Rundfunks begleitete![5] *Ich habe mich aufrichtig ...*[6] *über Ihre Worte gefreut, denn wie sollte ich jenes Beisammensein im Hause Hatvany*[7] *und den hoch-geschickten Übersetzer mehrerer meiner Arbeiten ins Ungarische vergessen haben! Dass meine Bücher auch in der Sprache Petőfi's und Ady's existieren und Freunde haben in Ihrem Lande gereicht mir immer zur Genugtuung.*

Nun muss ich Sie aber bitten, mich beim Budapester Radio zu entschuldigen. Da ich garkeine Schreib-Gewandtheit besitze, wird es mir schon normalerweise sehr schwer, solche Botschaften zu formulieren, es ist eine wahre Plage für mich, und die meisten derartigen Wünsche (es sind viele) lehne ich ab. Jetzt aber war ich gerade recht krank : In Arosa, im Hochgebirge also ausgerechnet, zog ich mir eine böse Virus-Infektion zu, die mich sehr herunterbrachte und mich zwang, meine »Ferien« im Kantonsspital von Chur zu verbringen. Eben von dort nach Hause zurückgekehrt, fühle ich mich noch sehr müde und untauglich, denn in meinem Alter überwindet man solche Anfälle nur langsam, und mein leerer Kopf gibt nichts her, als die Bitte um Nachsicht. Ich muss hoffen, bis zum Frühjahr wieder einigermaßen auf der Höhe zu sein ; denn da kommt das Gedenkfest von Schillers 150. Todestag, und ich muss reisen, um in den beiden Schiller-Städten, Stuttgart und Weimar, in beiden Teilen Deutschlands also, über unseren edlen Dichter zu sprechen. Das verlangt ernste Vorbereitung, zu der ich mir die Kraft erflehe.

Seien Sie, lieber Herr Professor, vielmals gegrüsst

von Ihrem
Thomas Mann

Anmerkungen

[1] Turóczi-Trostler József tudományos és irodalmi munkássága (Verzeichnis der Schriften von J. T. T. Eine Bibliographie. Zusammengestellt von I. Komor). In: *Magyar irodalom, világirodalom.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1961. II. 751—796.

[2] *Varázshegy* (Zauberberg). Budapest, Genius, 1925. Bd. 1—2. 2. Ed. A regényírás művészei. 53—54. Budapest, 1931. 3. Ed. Budapest, 1944. 4. Ed. Budapest, Révai, 1945. 5. Ed. Klasszikus mesterek 28—29. Budapest, 1945. 6. Ed. Budapest, 1947.

Siehe noch: Thomas Manns Brief an Desider Kosztolányi vom 16. III. 1924 in: Thomas Manns Briefe, 1889-1936. Herausgegeben von Erika Mann. S. Fischer Verlag. 1961. 210.

[3] Nehéz órában (Schwere Stunde) In: *Mai német dekameron*. Budapest, Nyugat, 1935. 151—163. — Önarckép 1918-ból (Einkehr. Vorabdruck aus: Betrachtungen eines Unpolitischen. Neue Rundschau, 1917.) *Nobel-díjas írók antológiája*. Budapest, Káldor. 1935. 495—504.

Siehe noch: Bürgin, H., *Das Werk Thomas Manns*. Eine Bibliographie. Akademie Verlag, Berlin. 1959. IV. 428., V. 37., 100.

[4] *Thomas Manns Weg zum Mythos*. Budapest, 1936.

[5] Die Durchschläge (sowohl des Schreibens wie auch des Briefes von J. T. T.) sind während der Konterrevolution von 1956 beim Angriff gegen das Zentralhaus des Ungarischen Rundfunks verlorengegangen.

[6] Hier ist ein Wortteil vom Dichter gestrichen worden.

[7] Lajos Hatvany (1880—1961) ungarischer Schriftsteller, Wissenschaftler, Kritiker. Nahm als führende Gestalt bürgerlich-radikaler Gesinnung am politischen und literarischen Leben in Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg vielfach und aktiv teil. Emigrierte während des Horthy-Regimes nach Österreich und Deutschland. Floh vor dem Hitler-Faschismus nach England. Kehrte nach Kriegsende von dort zurück. Veröffentlichte auf ungarisch und deutsch. Unter seinen Werken: *Ich und die Bücher*, *Die Wissenschaft des Nicht-wissenswerten*, *So hat Petőfi gelebt* (5. Bände), *Abhandlungen über Ady* (2 Bände). Stand in persönlich-freundschaftlicher Verbindung, seit 1935 im Briefwechsel mit Thomas Mann. Siehe: *Thomas Manns Briefe*, 1889—1936. Herausgegeben von Erika Mann. S. Fischer Verlag, 1961. 418, 535.

Ilona Komor

Il problema dell'autenticità di Naldo Naldi

(Contributo alla critica delle fonti della Biblioteca Corvina)

1. Fonti storiche della Corvina

E' sorprendente quanto siano scarse le notizie pervenutici dal tempo di Mattia Corvino re d'Ungheria sulla Biblioteca Corvina, la celebre raccolta del gran re. Dopo la sua morte, invece, ai tempi dei suoi successori, gli scritti degli umanisti che andavano sistematicamente consultando la biblioteca, offrono con maggior frequenza dati preziosi e sicuri. Dopo l'occupazione di Buda da parte dei turchi (1541), poi, la fantasia degli studiosi, dei bibliofili e persino dei principi era eccitata per secoli dal ricordo di quella che era stata la Biblioteca Corvina e dalla possibilità di rimettere in circolazione, a scopi di ricerca scientifica, gli avanzi della biblioteca stessa. Gli ambasciatori di passaggio per Buda e gli studiosi al loro seguito cercavano con tutti i mezzi di ottenere il permesso di visitare la biblioteca che si asseriva esistesse ancora nel castello reale. C'è chi viene respinto dai turchi, c'è invece chi riesce ad avere accesso palazzo un tempo splendido, ma ormai in stato di abbandono e di distruzione, per riferire poi, nel racconto del suo viaggio, in tono di amara delusione su quanto v'aveva visto. Alla liberazione di Buda (1686) il Marsigli, poligrafo e ingegnere militare, si precipita tra macerie fumanti e tra cadaveri sparsi qua e là verso i ruderi del palazzo per salvare, se possibile, i resti della biblioteca. E' un problema discustibile se i libri ivi trovati, di cui egli dà notizia nella sua lettera ed il cui elenco fu contemporaneamente compilato, siano effettivamente i miseri avanzi della famosa biblioteca o se piuttosto costituiscano frammenti di qualche altra biblioteca ungherese del medioevo. Quello che è certo è che non mancano le notizie relative al periodo 1541—1686. Se non altro, parlano in modo più o meno chiaro del locale della biblioteca.[1]

Invece, dei tempi di Mattia, del periodo più splendido e completo della biblioteca, oltre ad un breve cenno di Bonfini[2] ci resta un'unica descrizione particolareggiata: l'opera dell'umanista fiorentino Naldo Naldi: *Epistola de laudibus augustae bibliothecae atque libri IV versibus scripti eodem argumento ad Mathiam Corvinum Pannoniae regem serenessimum.*[3] E' decisivo quindi sapere se l'opera di Naldo Naldi possa essere considerata una fonte autentica basata su fatti, oppure solo l'encomio interessato, inteso a strappare regali, di un umanista che vive lontano.

I vari studiosi del problema delle Corvine seguivano la propria intuizione valendosi — talvolta in modo erroneo — delle parole di Naldo o respingendo tutta la fonte senza esaminare con metodo critico la questione dell'autenticità. János Csontosi, vecchio e meritevole iniziatore degli studi corviniani, se ne servì nel secolo scorso con assoluta fiducia, dando persino alla fonte un significato che non aveva.[4] Invece, mezzo secolo dopo, un altro eccellente studioso della biblioteca di re Mattia, József Fógel, la liquida con una sola frase: «La sua opera ha scarso valore storico poichè scrive sulle tracce del racconto di Ugoleto e in modo adulatorio.»[5]

József Huszti fu il primo a richiamare l'attenzione su tale lacuna, nel 1925: «Il valore storico della poesia di Naldo Naldi sulla biblioteca di Mattia non è stato ancora definito dalla nostra letteratura scientifica.»[6]

Eppure l'esame critico delle fonti è importantissimo proprio nel caso della Corvina. Infatti, il locale della biblioteca fu distrutto senza lasciare alcuna traccia, il materiale disperso, e gli inventari del materiale[7] andarono perduti come pure i libri dei conti[8] di Mattia ed altri documenti consimili dell'archivio reale. Forse un caso insperato ci fornirà ancora nuove fonti, ma le probabilità sono ormai scarse. E' quasi certo che dovremo accontentarci delle fonti finora conosciute. Perciò se vogliamo chiarire gli innumerevoli problemi insoluti e i dubbi Sulla Biblioteca Corvina, l'unica via è lo sfruttamento più approfondito delle fonti già note, relativamente esigue: l'esame critico delle medesime vagliandone ogni riga, ogni parola.

Qui si cercherà di eseguire l'esame critico dell'autenticità di una delle principali fonti contemporanee: l'opera di Naldo Naldi.

2. La «De laudibus» di Naldi

La *De laudibus* di Naldo Naldi, se si considera l'argomento che tratta, è relativamente ampia. Nel codice originale comprende 62 fogli in folio. Nell'introduzione l'autore espone che è arrivato a Firenze Taddeo Ugoleto, incaricato da re Mattia di provvedere all'incremento della Biblioteca Corvina, e gli ha raccontato molto delle eccellenti qualità del re magiaro.[9] In base a quanto ha sentito, il Naldi avrebbe dunque deciso di comprendere in un'epopea tutto quanto gli è stato riferito. Ma ciò è impossiblie se si consideri i tanti meriti di Mattia e quindi la vastità dell'argomento. Egli rinunzierebbe dunque alla celebrazione delle glorie militari, tanto più perchè il tema non sarebbe di sua competenza, occupandosi egli, proprio per incarico dello stesso re, dell'emendamento dei testi dei codici. Perciò egli si accontenterà di glorificare le opere della pace e in particolare di valutare la biblioteca, ornamento del palazzo reale.

L'opera di Naldo comprende cinque parti. Nella dedica introduttiva, in prosa, egli si effonde in lodi esaltando le eminenti qualità di re Mattia, della regina Beatrice d'Aragona e di Giovanni Corvino e descrive brevemente la Biblioteca Corvina. Segue poi il poema stesso in quattro canti, quasi ripetizione in versi ed ampia esposizione con eloquenza umanistica di ciò che è stato brevemente accennato in prosa, nonchè il catalogo in versi degli autori che figurano nella biblioteca. In particolare, il libro I tratta cose generali, il secondo è la descrizione della biblioteca e l'enumerazione degli autori classici

greci che contiene, il terzo quella degli autori latini dell'antichità, il quarto invece si occupa della letteratura cristiana compresa nella biblioteca.

Naldo Naldi era stato in contatto con re Mattia già prima dell'arrivo di Ugoleto e conosceva l'esistenze della biblioteca, occupandosi, come abbiamo detto, dell'emendamento di codici corviniani.[10] Ma ha ragione József Fógel quando afferma che le sue informazioni relative alla biblioteca sono desunte di seconda mano. Non risulta che egli sia mai stato in Ungheria: è comunque certo che non ha visto la Corvina prima di scrivere la sua opera, se no si richiamerebbe in primo luogo alle proprie esperienze personali invece che al racconto di Ugoleto. *Ma la sola circostanza di aver attinto da altri le informazioni non esclude la possibilità che tali informazioni siano esatte.* Si tratta solo di chiarire 1. se egli era in grado di avere informazioni autentiche e quindi conoscere la realtà; 2. se era capace di comprendere ciò che ha appreso; 3. se voleva veramente elaborare e pubblicare i dati ottenuti in modo conforme alla realtà.

Alla prima domanda dobbiamo senz'altro rispondere affermativamente. Naldo ottenne le sue informazioni proprio dalla persona più competente e più al corrente di tutto: da quel Taddeo Ugoleto cioè che era nientemeno che il bibliotecario della Corvina e che quindi conosceva meglio di tutti la biblioteca di re Mattia ed era in grado, più di chiunque altro, di dare informazioni particolareggiate ed autentiche. Quanto poi al materiale della Corvina, agli autori che comprendeva, nulla di più naturale che Ugoleto, venuto a Firenze per arricchire la biblioteca, abbia portato con sè una specie di elenco o di catalogo per procedere in base ad esso all'acquisto delle opere mancanti sia mediante copia sul luogo, sia in forma di prestito per farne copia in casa.

Quanto alla seconda domanda, se cioè Naldo fosse capace di comprendere bene le questioni inerenti alle biblioteche, non possono sussistere dubbi. Quale emendatore di codici, egli svolgeva il più autentico «lavoro di bibliotecario» degli umanisti ed è indubbio che doveva conoscere bene la magnifica consorella della Corvina: la biblioteca dei Medici, a Firenze. Sono noti infatti gli stretti rapporti di Marsilio Ficino e del suo circolo neoplatonico con Lorenzo de' Medici; e Naldo Naldi era uno degli amici più fedeli di Marsilio Ficino.[11] Anzi, è proprio su questo punto che dobbiamo affrontare un nuovo dubbio: sotto il nome della Corvina, non si nasconderà nel poema del Naldi semplicemente una descrizione un po' trascolorata della biblioteca dei Medici? Infatti, per il Naldi sarebbe stata questa la soluzione più semplice, se la sua opera non intendeva essere altro che vana chiacchiera adulatoria. Ma a questa ipotesi contraddice — oltre a quanto si dirà esaminando la terza domanda — una verifica del materiale della biblioteca dei Medici che risale all'anno 1495.[12]

Da tale elenco risulta che i volumi della biblioteca dei Medici erano raggruppati secondo la lingua: prima i volumi in lingua greca, poi quelli in latino. Base di tale raggruppamento non è quindi la lingua originale delle opere: infatti, un esemplare dell'opera di un autore greco scritto nella lingua originale faceva parte del gruppo in lingua greca, mentre la traduzione latina era collocata nel gruppo in lingua latina. (Ad es. l'esemplare greco della Metafisica di Aristotile era collocato al n. 216, la traduzione latina della medesima al n. 562; gli esemplari greci di Giuseppe Flavio portavano il n. 61 e, rispettivamente 85, la traduzione latina il n. 526.) Naldo Naldi non è al corrente di tale distinzione: egli enumera invece gli autori delle opere contenute nella Corvina in due gruppi distinti: autori greci e latini, ma comprende in un gruppo a parte, distinguendoli dagli autori classici, gli scrittori cristiani, senza considerare se scrivevano in lingua greca o latina.[13]

Ma una prova ancora più evidente è il fatto che — sebbene Naldo non intenda dare l'elenco completo degli autori, accontentandosi di rilevare quelli più importanti, e quindi, logicamente, il numero degli autori greci riportati dal catalogo della biblioteca dei Medici sia di gran lunga superiore a quello degli autori citati nel poema di Naldo — tra i 23

autori greci elencati da Naldo come quelli compresi nella Corvina ci sono tre (Musaeus, Esiodo, Saffo) il cui nome invano si cercherebbe nel catalogo della biblioteca Medicea.[14] Ciò colpisce anche se si considera che, in seguito alle vicende toccate alla biblioteca negli anni precedenti, anche il catalogo della biblioteca dei Medici rimastoci non sia completo. D'altra parte non è probabile che siano andati perduti prima del 1495 proprio tutti gli esemplari dei suddetti autori, mentre altri autori figurano nella raccolta con varie — e spesso numerose — opere ed esemplari.

Resta ancora da rispondere alla terza domanda: se cioè Naldo Naldi volesse veramente scrivere la verità, o se desiderasse solo ottenere per sè, con le sue espressioni magniloquenti, i più grandi vantaggi possibili. Non ci sembra che anche a tale riguardo possano porsi seri dubbi. Che non manchino le parole ampollose ed i paragoni lusinghieri è naturale, trattandosi di un umanista. Non c'è nulla di straordinario nel fatto che Naldo paragoni Mattia a Cesare e ad Alessandro Magno e che per lui, la gloria di Beatrice offuschi quella della madre dei Gracchi e delle Sibille. Ciò non dispiaceva affatto ai principi del Rinascimento. Ma sarebbe stato insensato alterare dei fatti manifesti, riguardanti l'aspetto e il patrimonio della biblioteca, specie se si considera l'eventualità che Naldo Naldi non abbia eseguito la sua opera casualmente, di sua iniziativa, — infatti, la scelta dell'argomento è quantomeno insolita — ma forse dietro proposta di Ugoleto, d'accordo con re Mattia o addirittura per suo desiderio. Riferire erroneamente se i libri erano collocati su leggii o in armadi, l'ubicazione delle porte e delle finestre, l'ordine dei codici: alterare arbitrariamente tali dati sarebbe stato non solo insensato, ma dannoso all'autore: non avrebbe fatto che irritare il re. Ci potranno essere, anzi, ci saranno certo esagerazioni nelle lodi tributate non solo al re, ma anche alla biblioteca. Aggettivi superlativi che illustrano la pompa, le proporzioni che supererebbero quelle di qualunque altra biblioteca, questo sì: ma la descrizione stessa della biblioteca non può, neanche nei particolari, scostarsi troppo dalla realtà.

Il *De laudibus* non può essere altro che il rivestimento in forma brillante del racconto fatto da Ugoleto e che probabilmente sarà stato subito messo in scritto, almeno in abbozzo. L'elencazione poi degli autori esistenti nella biblioteca non può essere solo una lista ideale, una propaganda letteraria di un umanista che si vanta della sua cultura, ma effettivamente l'elenco degli autori più celebri facenti parte del patrimonio della biblioteca.

3. Le testimonianze di altre fonti

L'esame quindi dell'opera di Naldo in sè stessa — esame più che altro logico — proverebbe l'autenticità del contenuto. Ma cerchiamo di avere anche delle prove positive confrontando il *De laudibus* con i dati di altre fonti degne di fede rimasteci relativemente alla «Corvina», per vedere se confermano o smentiscono le affermazioni dell'umanista fiorentino. Uno di questi dati si riferisce alla collocazione della biblioteca nel palazzo: i contatti con i locali vicini e adiacenti. Naldo non dice in quale dei cortili del palazzo reale si aprisse l'ingresso della biblioteca, nè a quale piano si trovasse la biblioteca stessa, ma risulta con evidenza, dalla sua opera, che era situata nell'immediata vicinanza della cappella del palazzo. Dalla biblioteca un uscio a parte per il re portava nella cappella (o probabilmente in un oratorio separato e chiuso) affinchè egli potesse assistere solo e indisturbato alla funzione o ascoltare l'esecuzione dei sacri inni.

E' un particolare così minuto, questo, e così poco rilevante per quanto riguarda i problemi sostanziali della biblioteca che è difficile immaginare che Naldo l'abbia inventato da sè. Ma vediamo cosa dice a proposito l'altra fonte: Bonfini non dice espressamente che la biblioteca e la cappella fossero comunicanti, ma nella sua laconica descrizione questi

due locali del palazzo si susseguono. E quel che è più importante, egli ricorda che Mattia organizzò per la cappella anche un collegio sacerdotale. Il loro psalmodiare in comune sarà stata quell'esecuzione di inni che, come riferisce Naldo, piaceva al re di ascoltare nella sua ritirata solitudine. Miklós Oláh poi, che conosceva anche la biblioteca, essendo arrivato alla corte di Vladislao II nel 1510 e avendovi passato, come paggio, non meno di sette anni,[15] non lascia alcun dubbio che la biblioteca si trovasse immediatamente accanto alla cappella dova il re soleva ascoltare la messa. Tra i racconti di viaggio posteriori è degno di rilievo quello del barone Wratislaw. Wratislaw, da giovane, desideroso di istruirsi si era accompagnato a Fr. Kregwitz ambasciatore imperiale, il quale per ordine del re Rodolfo partì per Costantinopoli nel 1591. La relazione di questo autore contiene vari particolari interessanti relativi al palazzo reale: secondo lui, la cappella è collegata mediante un corridoio con un'altra sala, dove una volta si trovava la biblioteca di re Mattia.

Quindi, all'infuori di Naldo, le altre tre fonti che parlano di un qualche rapporto o vicinanza tra la biblioteca e la cappella sono opera di testimoni oculari. E' vero bensì che Miklós Oláh scrisse il suo lavoro molto tempo dopo aver lasciato Buda, tra il 1531 e 36 nel Belgio, ma la distanza di un decennio e mezzo non avrà potuto cancellare i suoi ricordi.[16] Trattandosi di testimoni oculari non c'è ragione di supporre che si siano valsi, come fonte, delle notizie precedenti; e ciò è tanto meno probabile in quanto nè l'opera di Naldo, nè quella di Oláh uscirono stampate prima del sec. XVIII. Alla stessa conclusione si arriva anche confrontando i testi paralleli. Sono d'accordo per quanto riguarda la sostanza, ma nei particolari e nella formulazione del testo le differenze sono tali da non ammettere contraffazioni di sorta.

Naldo	*Bonfini*	*Oláh*	*Wratislaw*
«Ostia bina manent illic: quorum altera mittunt intro quosque viros; mittunt quorum altera regem inde foras; quotiens *secreta in sede* locatus solus adesse cupit *sacris, hymnisque* canendis.»[17]	«...a Danubii parte *aediculam* statuit ... *collegium* adiecit honestissimum *sacerdotum :* supra bibliothecam statuit.»[18]	«Qua itur ad stationem ex latere interioris bibliothecae, ad *sacellum* Divi Joannis perforatam, unde rex *sacrum* audire consuevit.»[19]	«Von hier giengen wir... in ein rundes Zimmer, welches zu Zeiten Königs Mathias zu eine *Hauskapelle* diente. Aus dieser Kapelle führt ein Gang nach einem anderen Zimmer, wo König Mathias seine Bibliothek hatte.»[20]

E' molto significativo che la sostanza della cosa è chiaramente espressa in tutt'e quattro le fonti, ma i particolari e la formulazione del pensiero sono talmente differenti ad escludere qualsiasi contraffazione.

E' altrettanto caratteristica un'osservazione particolare, che si ritrova quasi identica in Naldo e in Oláh, relativa a certi tendaggi di seta dorati e variopinti che riparavano i volumi dalla polvere.

Naldo	*Oláh*
«Adhibitae cortinae, ex auro per artem intertexto et purpura confectae, quae libros a situ et pulvere subtiliori vindicarent.»[21]	«Tegebat horum quodlibet velum sericeum, coloribus auroque variegatum cum indice disciplinae et professioni, in quos libri erant discreti.»[22]

Tali analogie di particolari insignificanti sono molto più indicative che non il fatto, per esempio, che il lavoro di Naldo riveli anche quanti libri greci ci fossero nella biblioteca Corvina. Ciò viene ricordato dalla maggior parte fonti relative alla Corvina: era un fatto di pubblico dominio negli ambienti degli umanisti che non richiedeva informazioni più esatte.

In conclusione, il confronto con altre fonti dimostra l'autenticità di Naldo Naldi. Infatti, se alcuni particolari sono desunti da informazioni esatte e degne di fede, è probabile che siano dello stesso carattere anche le altre notizie che dà.

Non possiamo però tacere un fatto che sembra contraddire a tutti i nostri precedenti risultati, ed è che il *De laudibus* non accenna che ad una sala della biblioteca, mentre Miklós Oláh parla chiaramente di due costruzioni o locali a volte: in uno sarebbero stati sistemati i libri greci, nell'altro quelli latini. Ma tale contraddizione viene risolta nel 1766 dallo Schier, il primo eminente storiografo della Corvina: secondo lui alla biblioteca, consistente originalmente di un unico locale, sarebbe stato aggiunto in un secondo tempo un altro locale, e in tale occasione essa sarebbe stata riordinata nella forma ricordata da Miklós Oláh.[23] E' un'interpretazione che possiamo senz'altro accettare.

4. Data d'origine del «De laudibus»

L'altro problema che dovrà essere chiarito è questo: quando il Naldi scrisse la sua opera? Nel codice stesso non figura nè la data della stesura del testo, nè quella della copia del manoscritto riccamente ornato. Risulta già dalla lettera dedicatoria che essa non sarà anteriore al 1476, data del matrimonio di Mattia con Beatrice d'Aragonia: infatti, l'autore tesse le sue lodi come moglie di Mattia. Ma non potrà essere neppure anteriore al 1480, dato che Giovanni Corvino, figlio illegitimo di Mattia, vi figura evidentemente come erede destinato alla successione; invece fino al 1480 Mattia, sperando di avere un successore legittimo, lo destinava alla carriera ecclesiastica[24] e solo negli anni successivi faceva sforzi sempre maggiori per far accettare Giovanni Corvino quale erede del suo trono. Fa pensare agli anni posteriori al 1480 anche il fatto che Naldo, come prova delle eccellenti qualità intellettuali e della cultura di Giovanni Corvino, ricorda la sua profonda conoscenza del greco: e ciò non sarebbe stato possibile se questi fosse stato ancora in tenera età (egli nacque nel 1473).

La questione potrebbe essere risolta con certezza se ci fosse nota la data esatta del viaggio di Ugoleto a Firenze. Purtroppo non abbiamo dati positivi al riguardo. Ci sono tuttavia alcuni versi nel primo libro del poema di Naldo i quali, confrontati con una lettera di Ugoleto, danno la possibilità di stabilire almeno approssimativamente il tempo. Naldo nel passo in questione, scrive:

> «...Picens Antonius ille
> Doctus adest, aperitque tibi Rex cuncta iubenti
> Graecia quae scripsit: datque illa legenda Latini.»[25]

Picens Antonius non è altri che il Bonfini, di Piceno, il quale dunque si trovava nella corte di Mattia per tradurre in latino per il re le opere in lingua greca. Ciò significa che quando Naldo scrisse questi versi, il Bonfini si trovava già alla corte di Mattia, o almeno Naldo contava che all'arrivo della sua opera in Ungheria il Bonfini forse sarebbe già lì.

Bonfini partì da Recanati il 25 settembre 1486 per recarsi in Ungheria,[26] Prima di tale data quindi il «De laudibus» non poteva essere compiuto.

Tuttavia, per noi la questione più importante non è veramente la data in cui fu compiuta l'opera di Naldo, ma la data a cui risalgono le informazioni dell'autore: a che

anno cioè si riferiscono le notizie che egli dà sulle condizioni della Corvina. A tale riguardo ci offre un aiuto la lettera già ricordata di Ugoleto. Essa è senza data; fu scritta da Ugoleto dall' Italia a re Mattia. Tra l'altro da' notizia che fra poco Antonius B. si sarebbe recato in Ungheria e avrebbe portato al re alcuni libri stampati a Roma e quattro codici fatti copiare dal re.[27] Questo Antonius B. sarà certamente il Bonfini al cui viaggio alla corte di Mattia abbiamo già accennato e il quale dunque non recava con sè solo le proprie opere — come scrive egli stesso — ma arrivava come inviato di Ugoleto per assicurarsi con ciò un'accoglienza benevola.

Dunque la lettera di Ugoleto daterà certamente prima del 25 settembre 1486 e perciò egli avrà dovuto lasciare l'Ungheria molto prima di tale data. I quadro dunque che egli dà a Naldo delle condizioni e del patrimonio della Corvina e che Naldo riporta nel suo poema, *rispecchia la situazione intorno al 1485/86*. O almeno non potrà essere posteriore alla metà dell'anno 1486. L'esecuzione del poema e il ricco rivestimento esteriore dovuto alle mani dell'Attavante non avranno impiegato molto tempo. Comunque, nel 1487 il *De laudibus* sarà già stato presentato a re Mattia.

Se la definizione della data del 1485—86 è giusta, non sembra inverosimile l'ipotesi di Schier secondo cui Naldo Naldi avrebbe presentato la Corvina in uno stato anteriore che non Miklós Oláh, il quale aveva bensì viste la biblioteca in fase di decadenza, ma aumentata nel numero dei volumi, in un locale più vasto, o in vari locali. Sappiamo infatti che l'incremento della Corvina prese un ritmo precipitoso proprio negli ultimi anni della vita di Mattia. Fu allora che, con una fretta quasi febbrile, i copisti lavoravano contemporaneamente a Buda, a Firenze e a Vienna per accrescere la biblioteca.[28] E' indicativo del ritmo del lavoro di copiatura che dopo la morte di Mattia, nella sola Firenze, 150 codici in preparazione non furono pagati.[29] Non c'è da meravigliarsi, quindi se in tali circostanze si arrivò ben presto ad una ristrettezza di spazio, e al conseguente riordinamento, inevitabili nella vita di ogni biblioteca: occorrevano, accanto al vecchio locale, altri nuovi. Quindi la differenza nel numero dei locali, che si riscontra nella relazione di Miklós Oláh e nel racconto di Naldo Naldi non è una prova contro l'autenticità del *De laudibus*.

5. Scopo dell'opera di Naldo

Si è già accennato prima alla possibilità che Naldo Naldi non abbia intrapreso il suo lavoro per un capriccio improvviso, solo per segnalarsi con la sua originalità tra gli altri comuni umanisti adulatori, ma che l'idea sia venuta forse da Ugoleto o che addirittura la decisione di re Mattia abbia contribuito alla creazione dell'opera. Comunque l'argomento: l'illustrazione di un biblioteca, è così insolito che sarà dovuto probabilmente all'Ugoleto, bibliotecario, o per fare una sorpresa al suo signore, o addirittura d'accordo col re, il quale avrà voluto così innalzare un monumento alla biblioteca così cara al suo cuore e nello stesso tempo farsi glorificare. Esiste una lettera di Ugoleto che lascia supporre che tale nostra ipotesi non sia infondata. Nella lettera, senza data, come già nell'altra lettera sopra ricordata, egli fa sapere a Mattia di aver fatto copiare per lui, secondo quanto gli è stato ordinato, dei codici. Oltre a questo aggiunge egli stesso delle lodi a Mattia per le sue azioni miranti a promuovere la cultura:

«Mentre con tanto impegno cerchi di salvare dall'oblio i lavori preziosi, inalzi un degno monumento anche al tuo nome, o gran re. La nostra città già splende come una seconda Atene e splenderà anche questa creazione tua, il cui ornamento più bello sarà il tuo serenissimo nome. *Verrà l'uomo fortunato che esalterà con degna lode i tuoi immensi meriti acquistati nei riguardi delle muse, e dedicherà la sua opera al tuo serenissimo nome.*»[30] Chi altro potrebbe essere questo «uomo fortunato» se non quel Naldo Naldi che dedicò

a re Mattia la sua opera *Delle laudi della serenissima biblioteca*, e che ne cantò non le azioni belliche, ma lo sviluppò della cultura e uno dei mezzi principali di esso: la biblioteca.

Ma abbiamo altresì degli indizi che rivelano come non solo Ugoleto abbia avuto qualche parte nell'origine dell'opera, ma anche lo stesso re Mattia: che anzi, alla base di tutto ci siano stati i suoi fini lungimiranti e la sua volontà direttrice. La parte introduttiva del *De laudibus*, e cioè l'*Epistola* ed il primo libro del poema, mettono molto in rilievo l'importanza di Giovanni Corvino, la sua discendenza di sangue reale, i suoi diritti alla successione e le sue doti straordinarie. Sarebbe egli «il figlio di tanto re», il «nato più dolce», che contribuisce, terzo accanto a Mattia ed a Beatrice, «al governo del regno», che è «pieno di ogni genere di bene», e sarà degno di «succedere a suo padre nel governo».[31]

Questa immagine concorda pienamente con la parte che veniva assegnata in quegli anni da re Mattia a suo figlio: quando infatti, il 6 giugno 1485, egli ricevette gli omaggi dei cittadini di Vienna conquistata, questi dovettero prestare il giuramento di fedeltà oltre che a lui, anche a Giovanni Corvino. Da questo tempo circa divenne aperta la lotta tenace che egli condusse per assicurargli la successione al trono.

Già Gyula Schönherr aveva rivelato gli stretti rapporti esistenti tra la Biblioteca Corvina e la persona di Giovanni Corvino;[32] rapporti che non rimanevano nascosti neanche ai contemporanei; il duca di Milano, infatti, in una lettera del 10 novembre 1488, chiede in prestito il codice di Festo Pompeo alla biblioteca di Giovanni Corvino che il di lui padre ha allestito in modo veramente regale.[33]

Ci pare che re Mattia abbia mirato ad un duplice scopo nel volere legare strettamente la biblioteca Corvina a Giovanni Corvino. In primo luogo egli voleva in ogni caso assicurargli, dopo la propria morte, questa magnifica raccolta. Se però non fosse riuscito a farne l'erede del trono, la nascita illegittima avrebbe reso molto problematico il possesso della biblioteca. E' significativo che Giovanni Corvino, fuggendo da Buda, porterà con sè i pezzi più preziosi della biblioteca e ne resterà privato solo dopo la perduta battaglia di Csontmező; ed è altrettanto significativo che in seguito i grandi del regno ritengano importante di dichiarare che Mattia aveva fondato la biblioteca per maggior gloria del Paese e che Giovanni Corvino non poteva prestarne dei volumi se non col consenso dei grandi.[34]

Il secondo scopo di Mattia era invece che, facendo figurare suo figlio come comproprietario della biblioteca, rendesse più salda la posizione del figlio illegittimo, specie verso l'Italia, in un momento quando si presentava attuale il matrimonio con Casa Sforza.

*

Concludendo si può constatare che il «De laudibus» di Naldo Naldi è in complesso una fonte autentica della storia della biblioteca Corvina.

Tale autenticità generalmente ammessa non permette però nel servirsene, di non vagliare accuratamente ogni sua affermazione. Tanto più perchè non si tratta di una semplice ed esatta descrizione o di una presentazione fedele come une fotografia, di una spiegazione meticolosa, ma di una presentazione grandiosa, intessuta di elogi rettorici, della pompa e del valore straordinario della biblioteca. Anche l'elencazione degli autori non vuol essere un catalogo — non figurano affatto i titoli delle opere, e talvolta intere sezioni vengono appena accennate — ma solo una menzione degli autori più importante, per mettere in rilievo anche con ciò la magnificenza della biblioteca. *Quindi l'umanista italiano non ha redatto semplicemente un panegirico d'occasione, senza valore, ma ha eseguito la prima recensione di una biblioteca ungherese.*

Csaba Csapodi

Note

[1] V. Zolnai, K., *Bibliographia bibliothecae regis Mathiae Corvini*. Bp. 1942.

[2] Bonfini, A., *Rerum Ungaricarum decades*... Ioannis Sambuci opera et studio. Basileae 1568. 654. p.

[3] Il codice originale, dedicato a Mattia, è custodito nella biblioteca municipale di Torun, Polonia. Il testo fu pubblicato per la prima volta nel 1731 da Petrus Jaenichius nel III volume dei Meletemata Thorunensia, poi da Mattia Bél, nel 1737, nel III vol. di *Notitia Hungariae novae*, pp. 589—642. Brani dell'opera di Naldo vennero pubblicati da Jenő Ábel nel II volume di *Irodalomtörténeti emlékek* (Monumenta di storia letteraria). — Il codice venne descritto per la prima volta dal Jaenichius: *De meritis Mathiae Corvini*. Thorn 1717. Apparso di nuovo nel vol. cit. dei Meletemata insieme all'edizione del testo. Anche Bél cita a questo proposito li Jaenichius, nell'introduzione dell'edizione di Naldo. La descrizione più particolareggiata, scientifica, è quella di Gyula Schönherr: *A thorni Corvin-kódexről* (Del codice Corvino di Thorn). (Magyar Könyvszemle 1894. pp. 305—313.) Per una bibliografia ulteriore v. Zolnai op. cit. p. 89. — Del frontespizio del codice (foglio 3a) viene pubblicato un facsimile a colori nel Schönherr loc. cit. e nella collana Biografie Storiche Ungheresi: Schönherr Gy., *Hunyadi Corvin János*. (Giovanni Hunyadi Corvino.) Budapest 1894. E' da notare che questo facsimile non fu eseguito sul foglia originale del codice, ma sulla copia dipinta eseguita da Károly Cserna per la Biblioteca del Museo Nazionale Ungherese.

[4] Naldo chiama la Corvina «una biblioteca che possiede per gli studiosi un'apposita sala di lettura» János Csontosi, *XV. századi könyvtári viszonyok s egy ismeretlen Corvin-incunabulum*. (Condizioni delle biblioteche nel sec. XV e un incunabolo Corvino sconosciuto.) (Magyar Könyvszemle 1878. p. 69.) Simile affermazione non si legge nell'opera di Naldo.

[5] Fógel, J., *A könyvtár története az 1471-i összeesküvés után Mátyás király haláláig*. (Storia della biblioteca dopo la congiura del 1471 fino alla morte di re Mattia.) Bibliotheca Corvina. Mátyás király budai könyvtára. (La biblioteca di re Mattia a Buda) Budapest 1927. p. 91.

[6] Huszti, J., *Platonista törekvések Mátyás udvarában* (Tendenze platonistiche nella corte di Mattia). Pécs 1925. p. 87.

[7] Fógel, op. cit. pp. 19—20. — Id.: *Ismeretlen Corvin-kódexek a bécsi Nationalbibliothekban*. (Codici sconosciuti di Corvine nella Nationalbibliothek di Vienna.) (Magyar Bibliofil Szemle. 1924.) — V. ancora: Fontius, *Epistolarum libri III*. Ed. Ladislaus Juhász. Budapest 1931. pp. 36—37. (Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum.) — A Daniele Cornides nel 1788 risultò che in una delle biblioteche Wolfenbüttel si trovasse il catalogo contemporaneo della biblioteca Corvina. Perciò egli sollecitò varie volte Giorgio Pray a far eseguire copia di detto catalogo. In mancanza delle risposte di Pray non conosciamo gli ulteriori della practica. (Reparto manoscritti della Biblioteca Universitaria di Budapest: carteggio di Giorgio Pray.) Mi rivolsi per tale questione alla biblioteca di Wolfenbüttel. Il Dr. Butzmann, direttore della biblioteca, fece con squisita cortesia egli stesso delle indagini approfondite per rintracciare il cosiddetto catalogo, ma senza risultato.

[8] Miklós Jankovics, nella prima metà del secolo scorso, si serviva ancora di tali libri dei conti. V. Hoffmann, E., *Régi magyar bibliofilek*. (Vecchi bibliofili ungheresi.) Budapest 1929. p. 76.

[9] «Taddeus Ugoletus, abs te missus, ad nos proficisceretur, ut expediendae bibliothecae quidem regiae praeesset: cumque hic multa de te rege sapientissimo deque tua divina virtute, multis audientibus, multisque assitentibus praedicaret...» (loc. cit. p. 695.)

[10] «minus esset huius nostrae institutae rationis, qua in emendandis voluminibus, tuo iussu, e scriptis occupamur.» (Ibid. p. 596.)

[11] V. Huszti, op. cit. p. 87.

[12] Inventario della libreria Medicea privata, compilato nel 1495. (Archivio Storico Italiano. Serie 3. T. 20. 1874. pp. 51—94.)

[13] Una tale distinzione non esisteva nella Biblioteca Medicea.

[14] Nel citato elenco non figura neanche il nome di Alcaios. Esiste però anche un elenco a parte dei manoscritti greci custoditi nella Biblioteca Medicea. Questo elenco fu preso da Giovanni Lascaris quando questi partì per la Grecia per acquistare libri per la Biblioteca Medicea. (Pubblicato da K. K. Müller: *Neue Mitteilungen über János Lascaris und die Mediceische Bibliothek*. Zentralblatt für Bibliothekswesen. 1884. pp. 371—379.) Tale elenco riporta anche il nome di Alcaios.

[15] Balogh, M., *Oláh Miklós Hungáriája mint művelődéstörténeti kútfő*. (La «Hungaria» di Nicola Oláh come fonte per la storia della civiltà.) Budapest 1903. p. 6.

[16] Ibid. p. 8.
[17] Naldo op. cit. p. 612.
[18] Bonfini loc. cit.
[19] Nell'opera *Hungaria*. Pubblicata da M. Bél: Adparatus. Vol. I. Posonii 1735. p. 8. Pubblicata recentemente da K. Eperjesy e L. Juhász, nel 1938, nella serie Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum. Loc. cit. V. c. 5.
[20] Wratislaw, Frh. v., *Merkwürdige Gesandtschaftsreise von Wien nach Konstantinopel*. Übers. Leipzig. 1787. p. 40.
[21] Naldo, op. cit. p. 599.
[22] Oláh, op. cit. Bél: p. 8—9. Eperjesy—Juhász. V. c. 6.
[23] Schier, F. X., *Dissertatio de regiae Budensis bibliothecae Mathiae Corvini ortu, progressu, interitu et reliquiis*. Vindobonae 1766. p. 14.
[24] Schönherr, *Corvin János*. p. 24.
[25] Naldo, op. cit. p. 604, libro I, versi 137—139. Su questo passo del poema e sulla persona di Bonfini è stato László Juhász a richiamare gentilmente la mia attenzione; e gli esprimo pertanto i più vivi ringraziamenti.
[26] Antonius de Bonfinis, *Rerum Ungaricarum decades*. Ed. Josephus Fógel, Béla Iványi, Ladislaus Juhász. T. I. Bp. 1931. p. V—X. (Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum.)
[27] Ábel—Hegedűs, *Analecta nova ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia*. Budapest 1903. pp. 478—479.
[28] La lettera di Fonzio a Moreno (16 settembre 1489): «Vos autem recte feceritis, si librorum, qui Viennae describuntur, indicem ad nos miseritis, ne hic iterum transcribantur.» (loc. cit.)
[29] *Magyar Könyvszemle*, 1957. p. 294—296.
[30] Ábel—Hegedűs, *Analecta nova*. p. 458—459.
[31] Naldus loc. cit. p. 597, 609.
[32] Schönherr, *Corvin János*. p. 35.
[33] Schönherr, *Corvin János*. p. 66.
[34] «Bibliothecam pro regni decore exstructam libris exhauriri non patiatur, sed universos libros ibidem relinqui faciat, licet tamen eidem cum consilio et revisione praelatorum et baronum aliquos pro usu suo de illis recipere et de bibliotheca extrahere. (Pray, Georgius, *Epistolae procerum*. I. Posonii. 1806. p. 393.)

Il soggiorno di Giambattista Casti a Vienna

In un breve studio su *Il poema tartaro* di Giambattista Casti[1] ho cercato di lumeggiare l'atmosfera politico-sociale in cui tale atroce satira di dodici canti contro l'assolutismo della zarina Caterina II, sotto forma di racconto romanzesco a chiave, è nata durante il soggiorno dell'autore a Vienna e a Pietroburgo (1778—79). Recentemente ho avuto la fortuna di potere completare questo mio lavoro, consultando nei volumi N. 1629 e 1630 del *Fondo Italiano* della Sezione Manoscitti della *Biblioteca Nazionale di Parigi* gli scritti e le lettere del Casti ivi conservati.[2]

Come è ben noto, il Casti si era trattenuto dal 1764 a Firenze e venne condotto da Giuseppe II, quando questi ci visitò suo fratello, il granduca Leopoldo, a Vienna, dove egli subito cercò d'ingraziarsi l'imperatrice Maria Teresa, colla speranza di ottenere quindi il posto di Poeta Cesareo, coperto fino al 1782 dal Metastasio.[3] Si deve quindi attribuire ai primi anni del suo soggiorno a Vienna la minuta di lettera piena zeppa di correzioni e senza data che qui pubblichiamo.

I.

Alla Maestà dell'Imperatrice Maria Teresa

Maestà! Vostra Maestà si è compiaciuta di voler conoscere il mio Catilina. S'io potessi ottenere la grazia di leggerlo io stesso, mi lusingherei di potere acconciamente espri-

mer Le lo spirito e la natura di questo componimento conforme alle mie idee e viste. Ma non osando di supplicar La d'accomodare le sue orecchia all'ingrato tuono della digradata mia voce,[4] *vengo a presentarlo alla M. V., (sperando) che ritragga qualche soddisfazione dalla lettura di questo dramma. Le ne posso offrire altri... lavorati sullo stesso piano e non per anche conosciuti dal pubblico. Il piano su di cui essi sono formati non è stato finora da altri autori tentato e molto meno tentato su i Teatri Italiani.*

Vi si trattano oggetti seri..., tragici, e si procura di rallegrarli di tempo in tempo con tratti comici... seguendo in ciò la scorta della natura, a cui chiunque si conforma è sicuro di non errare mai dal vero. Quel che posso assicurare si è che tanto in questo che negli altri miei drammi non ho mai tralasciato, per quanto la tenuità del mio ingegno lo comporta, di ben riflettere, maturare, pesare non solo i sentimenti e l'espressioni, ma le parole istesse, acciò regger possano per quanto mi è possibile, all'esame pubblico e a ottenere l'onore di poeta della vostra augusta corte, di che sommamente mi glorio. Altro non mi resta che augurarmi la continuazione del vostro patrocinio e dei preziosi vostri comandi, e pieno del più profondo ossequio...

II.

Dopo tornato dalla missione a Pietroburgo, durante, il suo nuovo soggiorno a Vienna, il Casti scrisse i primi sette canti del *Poema Tartaro*. Recatosi quindi in Italia per breve tempo, continuò tale lavoro anche sul piroscafo durante il tragitto da Trieste a Venezia e ne diede ragguaglio ad un suo benefattore di Vienna, il nome del quale manca nell'abbozzo di lettera che facciamo seguire.

Milano li 13 febbraio 1782.

Eccelenza!

. . . . . .

Lei mi domanda nuova della mia novella. Malgrado l'inquieta navigazione, io terminai in nave la decima (e 8a nell'ordine) che comprende i viaggi de' Principi Svez., Pruss. etc : con che secondo l'idea che avea allora sarebbe dovuto compirsi tutto il Poema.[5] *Ma siccome la decima è giunta a più di 150 ottave,*[6] *oltre molte che dovrò aggiungere riguardo all'augusto Oranzeb,*[7] *nel di cui soggetto a già ne ho e con ragione spero di averne (sic!), il canto diverrebbe troppo lungo e sproporzionato cogli altri. Lo dividerò dunque in due, e in tal guisa diventeranno 11. Questo non è un bel numero : farò dunque il duodecimo, descrivendo il viaggio di Casan,*[8] *e raffigurandolo a un viaggio fatto da Turchina al Dalai Lama, soggetto sommamente fecondo di poetiche immagini.*[9] *Circa al viaggio Viros (?) ch'è anedoto, al parto di Turchina autore Caslucco seguito in una vecchia casa di legno, ove nacue Gengiscano Primo,*[10] *e v'è la versione fatta da lei e da Girogi (o Grigori?), del suo seguito, del Belisario, mentre navigavasi sul Volga : che fu pubblicato e subitamente ritirato, vista la deformità dell'opera e la varia stravaganza dei stili (?).*[11] *In ciò mi servì molto di lume l'erudizione d'Angioini*[12] *che era colà presente e che ora è presente qui. Credo che tutto possa essere compito a pasqua o poco dopo...*

III.

Il Casti ha cercato di conoscere anche l'Ungheria, come lo prova la seguente lettera indirizzatagli dal conte Carlo Pálffy, il quale dal 1783 copriva la carica di gran ciambellano alla corte di Vienna:

Monsieur!

Je suis bien mortifié de n'avoir pas été chez moi, lorsque Vous vous êtes donné la peine même deux fois d'y passer, il m'eut été très agréable de pouvoir Vous assurer de bouche, Monsieur l'Abbé, que je me fais honneur et plaisir de Vous munir selon votre demande, de quelques lettres à des personnes, qui pourront être en même de vous rendre aussi agréable que possible la tournée que Vous contès (sic!) faire en Hongrie. Puisque Vous êtes intentioné de commencer par Vous arreter (sic!) quelques jours à Pest et Bude, j'aurai demain l'honneur de faire remettre une lettre à Mrs. le Comte Zithy, chef du Pais, et une autre au Baron Spleny : Si je savais la tournée que vous contès faire par le Pais, je pourrais encore Vous munir de quelques autres, mais en tout cas, ces deux Messieurs pourront aussi Vous procurer de bonnes addresses (sic!) et je suis sure (sic!) qu'ils s'en aquitteront (sic!) avec empressement. Je souhaite, Monsieur l'abbé, que Vous trouviès dans ma Patrie quelques objects dignes de votre attention, et dont Vous soyez satisfait, ayant au reste l'honneur d'être bien parfaitement.

Monsieur, Votre très humble et obéiss. serviteur
ce 1. septb. 785. *le comte Charles Pálffy*[13]

IV.

L'ultimo documento inedito che pubblichiamo è una lettera di Paolo Greppi. Il poema del Casti circolava manoscritto non soltanto a Vienna, ma anche nella Lombardia, occupata dalle truppe francesi di Napoleone. Anzi ne fu fatto stampare a Milano senza il consenso ed all'insaputa dell'autore una edizione nello stesso anno della morte della zarina. Il Casti si rivolse in tale frangente all'amico commerciante, viaggiatore ed avventuriero Paolo Greppi, che egli aveva conosciuto probabilmente a Vienna e che gli rispose quanto segue:

Milan 15. 7bre 1796.

Je ne reçois que dans le moment votre lettre du 4 Juillet. Je voudrois bien, mon cher Casti, qu'il put (sic!) n'être question que de l'annonce de l'impression du Poème Tartare, nous serions encore en temps de faire valoir vos réclamations et vos droits—mais il est trop tard. Le mal est fait ; il est sans remède. J'en étois si peu instruit que tandis qu'on vous imprimoit ici, je vous fesois copier pour un de mes amis à Florence. A mon retour à Milan j'ai trouvé la ville pleine d'exemplaires de votre ouvrage ; on chercheroit vainement à les ressembler aujourdhuy (sic!) ; tout a été enlevé avec une extrême rapidité et se trouve dispersé dans toutes les villes d'Italie. — On lui a donné un format de poche qui le rend plus portatif ; il est d'ailleurs sans nom d'auteur et d'imprimeur. Il seroit inutile d'alléguer en votre faveur les loix françoises, elles n'ont point cours en Lombardie, et rien n'est encore changé dans notre Gouvernement civil. Vous éprouvez à cet égard un icnonvéniant attaché à la célébrité ; rappellez vous combien de fois Voltaire, Rousseau se sont pleints du brigandage typographique et de la hardiesse avec laquelle on imprimoit leurs ouvrages sans leur participation. — Personne ne peut vous accuser dans ce cas-ci d'avoir eu part dans l'impression du votre (sic!). Je sens cependant combien elle doit vous contrarier, et je vous assure que si j'eusse été à tenir (sic!) ici, j'aurais fait mon possible pour l'empecher (sic!), connaissant assez combien vous désirez d'éviter la pubblicité qu'on vient de lui donner, Il ne vous resteroit que la voix d'un désaveu également public ; mais ce seroit vous déclarer auteur, et je n'en vois pas la nécessité.

J'ai bien du regret, mon cher Casti, de ne pouvoir plus faire ce que vous attendiez de moi — dans toute autre occasion j'aurai même volonté de vous servir ; et je désirerai

toujour d'avoir des moyens de vous prouver la constante amitié que vous a voué pour la vie
votre affectionné
Paul Greppi

Noi ripetiamo quello abbiamo accennato anche nel nostro studio summentovato, che tanto il *Poema Tartaro*, quanto *Gli animali parlanti* del Casti — benchè proibiti per le loro idee rivoluzionarie in quel tempo nelle province dell'Austria — furono letti, apprezzati ed anche sfruttati in un certo senso da scrittori ungheresi come Sándor Kisfaludy e Ferenc Kazinczy allo scorcio del sette ed il principio dell'ottocento.

JENŐ KOLTAY-KASTNER

Note

[1] *In memoriam Gedeon Mészöly.* Acta Universitatis Szegediensis, Sectio ethnografica et linguistica. Szeged, 1961. pp. 31—42. in lingua italiana.

[2] Tali documenti della Biblioteca Nazionale di Parigi sono stati utilizzati in parte già da Gaudenzio Manfredi, *Contributo alla biografia del Casti* (da documenti inediti) Ivrea, 1925; e dalla tesi di laurea di Herman van Bergh, *Giambattista Casti* (1724—1803), *l'homme et l'oeuvre.* Amsterdam, 1951.

[3] Natali, G., *Il settecento.* Milano, 1929, pp. 824—43, 1057—66. — Landau, L., *Geschichte der italienischen Literatur im XVIII. Jahrhundert.* Berlin, 1899, pp. 561—63, e dello stesso autore, *Die italienische Literatur am Österreichischen Hofe.* Wien, 1879, pp. 89—91.

[4] Per una malattia alla gola il Casti aveva la voce rauca.

[5] La visita presso la zarina Caterina II (Turacchina) del principe Enrico (Renodino), fratello di Federico II di Prussia, e quella di Gustavo III., re della Svezia (Aitone), viene trattata nelle ottave 2—39 e 41—62 del canto IX. della stesura definitiva del poema *(ed, per cura di Lodovico Corio.* Milano, 1931). L'autore se ne vale per offrire un ritratto ironico di questi due monarchi.

[6] Nella stesura definitiva ne conta soltanto 107.

[7] *Oranzeb* è l'imperatore Giuseppe II. Il poema tartaro rispecchia l'atteggiamento della corte di Vienna, avversa alla politica russa fino al 1780, data della visita di Giuseppe II a Caterina di Russia. Sotto l'influsso di tale evento il Casti aggiunse un canto X-mo che è dedicato interamente a quella visita ed alla lode dell'imperatore. Gli ultimi due canti (XI—XII) concludono quindi la trama romanzesca del poema, raccontando l'esilio e la morte di quel Tommaso Scardassal, italiano capitato dopo molte avventure a Caracora (Pietroburgo), che era diventato amante della zarina.

[8] Kazan oggi è la capitale della Repubblica Sovietica Autonoma dei Tartari, situata alla sponda sinistra del Volga. La città venne distrutta nel 1774 dalle truppe contadine di E. Pugačëv. La guerra liberatrice di quest'ultimo contro le forze feudali del paese è descritta nel canto VI. del poema. Kazan fu riedificata e visitata da Caterina II dopo la vittoria ottenuta sulla rivoluzione dei contadini.

[9] Il viaggio di Cattuna (altro nome dato a Caterina II) al santuario della deità tartara Fò e al Dalai Lama, per sciogliere il voto, fatto nel pericolo corso in seguito alla rivolta dei contadini, si trova raccontato nelle ottave 1—78 del canto VIII.

[10] Caslucco è Grigorij Orlov, primo favorito di Caterina II. Il sedicente parto della zarina sarebbe avvenuto nella capanna, dove era già nato Gengis-Kan, cioè lo zar Pietro I (canto VIII str. 91—110). Si tratta di un pettegolezzo raccolto dal Casti a Pietroburgo o a Vienna.

[11] Per il romanzo *(Belisario)* tradotto da arabo in mongolo (cioè dal francese nel russo) da Cattuna e dal suo seguito (Giorgi potrebbe essere Grigorij Orlov), per «temperar la noia» del viaggio sul Volga, v. le ottave 74, 79—89 dello stesso canto VIII. Le ambizioni letterarie dell'imperatrice sono ben note. Essa è autrice di varie Commedie e di altre opere.

[12] Si conosce un gesuita piacentino, Giuseppe Angiolini che si trattenne in Russia verso il 1783. Suo fratello, Francesco dal 1773 insegnò in Polonia, pubblicò in Italia varie opere poetiche e lasciò manoscritto una «Historia Societatis Iesu in Rossia».

[13] Non sappiamo se il Casti abbia fatto il viaggio progettato in Ungheria.

La matière hongroise du «Petit Larousse» 1963

Le *Petit Larousse* est d'une conception nouvelle et supérieure. Il représente le petit dictionnaire manuel authentique sur lequel on peut compter, qui «contient tout» ce qui peut appartenir à la «culture générale»; et puisqu'il s'agit d'une publication française: en premier lieu à la culture générale des Français. Mais étant donné que, au-dessus de toute contestation, les Français sont un peuple d'élite par leur culture, la mesure dans laquelle le *Petit Larousse*, ce mémento traditionnel excellemment rédigé de la culture lexicale moyenne française, prend connaissance de lui, ne peut être indifférente à aucun peuple. C'est justement pour cela que nous, Hongrois, ne pouvons nous en désintéresser, en omettant d'examiner du point de vue hongrois le nouveau volume de 1963 du *Petit Larousse*.

Cette publication, depuis 1959, a fait peau neuve et paraît sous une jaquette nouvelle, de bon goût, presque luxueuse; elle s'est trouvée également amplifiée, remaniée dans son contenu. C'est pour cela que la meilleure façon d'apprécier ce nouveau format du point de vue hongrois est de le comparer par endroits aux publications plus anciennes. Nous utiliserons comme terme de comparaison l'édition de 1925, en propriété privée, et celle de 1951 se trouvant dans notre Bibliothèque Universitaire.

Commençons par le mot-rubrique Hongrie: nous pouvons y constater l'heureux développement de l'intérêt porté à notre pays. Nous nous contenterons de citer le nombre caractéristique de lignes que comportent les divers articles: 11 (1925), 23 (1951), 88 (1963).

Et cet accroissement de l'intérêt se manifeste dans la publication entière. Ce volume de 1814 pages se divise en deux parties principales qui pourraient être le plus justement caractérisées ainsi: la première réunit les «noms communs», la seconde les «noms propres» (géographie et personnages).

La première partie peut être rapidement parcourue; elle nous intéresserait plutôt du point de vue linguistique, car nous pouvons y trouver les mots hongrois ayant acquis droit de cité — comme mots d'origine étrangère déjà quasi implantés — dans le domaine de la langue française. Ce sont les suivants: csárdás, goulasch, hussard, paprika, soutache (sujtás en hongrois). Le «goulasch» et le «paprika» sont le fruit de nouvelles acquisitions qui ne figurent pas encore en 1925. Leur entrée est intéressante du point de vue de l'histoire de la civilisation: voilà que nous, Hongrois, nous développons nouvellement pas tant «à la hussarde», qu' «à la cuisinière». Une autre curiosité de l'histoire de la civilisation est un fait déjà sombré dans l'oubli chez nous et sur lequel le Larousse attire notre attention: la castration des chevaux et le tannage des cuirs sont des découvertes hongroises, c'est-à-dire de diffusion civilisatrice hongroise («hongrer» = châtrer, «hongroyer» = tanner).

Après la partie linguistique mêlée à l'histoire de la civilisation, parcourons brièvement — également à base de comparaison — l'histoire, la géographie, les sciences, les arts, la musique et ce qui nous intéresse le plus: la littérature.

Nous n'avons pas à nous plaindre pour ce qui concerne l'histoire. Depuis Attila jusqu'à la reine Zita — avec une interprétation tendancieuse — nous pouvons trouver environ 30 noms historiques hongrois. Les noms de Mihály Károlyi et de Béla Kun figurent déjà dans les deux dernières éditions. Les lacunes ne sont relativement pas considérables: p. ex. les noms du général Pál Kray, de l'évêque-historien Mihály Horváth, et du ministre des affaires étrangères de l'Autriche-Hongrie Gusztáv Kálnoky de l'édition 1925 ont été omis des éditions plus récentes. Nous déplorons surtout l'absence de Mihály Horváth, ministre de l'instruction publique, plus tard chroniqueur de la légendaire guerre d'indépendance hongroise.

La matière géographique est également riche. Elle est représentée par 26 noms géographiques hongrois: nos plus grandes villes y sont toutes mentionnées. Les nouveautés du volume 1963: Bakony, Kiskunhalas, Dunaújváros, Várpalota; par contre, on a omis — on ne sait pourquoi — Baranya, Karcag, Orosháza et Szarvas.

Les sciences sont assez pauvrement représentées. Six noms y figurent en tout et seulement dans la dernière édition: Róbert Bárány, György Hevesy, Semmelweiss, Albert Szent-Györgyi, Richard Zsigmondy. Mais où sont restés Jedlik, Eötvös, Puskás, Asbóth, inventeurs de la dynamo, de la balance de torsion, du central téléphonique, de l'hélycoptère?

Liszt figure partout parmi les compositeurs, mais Bartók et Kodály n'apparaissent que dans la dernière édition.

Il en est de même pour Lehár, «compositeur d'opérettes austro—hongrois». — Le plus décourageant est le secteur des beaux-arts: Munkácsy y figure seul comme un pauvre orphelin.

Et maintenant passons à la littérature. Ici, nous sommes témoins d'une véritable percée de front. En 1925, nous ne rencontrions qu'Arany, Jókai, les deux Kisfaludy et Petőfi. En 1951, Vörösmarty se joignit à eux. Et voici que dans les derniers volumes, la liste se trouve subitement complétée: Balassa, Csokonai, Ady, Attila József et parmi les auteurs dramatiques: Katona, Szigligeti, Madách, Csiky, Jenő Rákosi, Zsigmond Móricz. (Nous devons attirer l'attention sur une légère imperfection: dans le tableau synoptique, Balassa figure parmi les Polonais.)

Aux yeux du spécialiste, cette liste paraîtra sans doute légèrement arbitraire, inégale et surtout défectueuse, mais il ne faut pas nous en désoler; réjouissons-nous plutôt de ce brusque accroissement formant le gage de la perfection dans les éditions futures, et, espérons-le, dans la ligne Ady—Móricz—József Attila. — Nous nous permettons de mentionner quelques noms sans lequels nous trouvons cette liste incomplète: József Eötvös, Zsigmond Kemény, Kálmán Mikszáth, Géza Gárdonyi, Ferenc Molnár, Gyula Krúdy, Mihály Babits, Dezső Kosztolányi, László Németh, Gyula Illyés...

Il nous faut aussi mentionner la matière des illustrations. En effet, le texte est agrémenté d'environ cinq mille illustrations. Parmi celles-ci, les images concernant la Hongrie sont les suivantes: le hussard, Bartók, Budapest (l'église du Couronnement illuminée, le Bastion des Pêcheurs et l'église Sainte-Anne), Mathias Corvin, trois souverains de la maison Habsbourg, Lajos Kossuth, Kálmán Tisza, Ferenc Liszt. Ce n'est pas grand'chose, mais relativement ces illustrations ont leur importance. L'édition de 1925 ne comprenait que le portrait d'un unique «Hongrois»: Marie-Thérèse.

A la lumière de la méthode comparative, nous pouvons donc constater en fin de compte que le dernier volume du Petit Larousse marque un progrès heureux et considérable dans la vulgarisation de la nation hongroise à l'étranger. Pour les lacunes, nous en sommes nous-mêmes responsables: faisons un «Petit Larousse Hongrois», et ainsi la matière hongroise du *Petit Larousse* français sera assurément plus ample, plus égale et plus complète.

GYULA KUNSZERY

BIBLIOGRAPHIA

József Turóczi-Trostler : Ungarische Literatur — Weltliteratur

Studien Bd. 1—2. Budapest 1961. Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. 622 bzw. 823 S.

Dem Verfasser einer kritischen Abhandlung bedeutet es ein besonders schmerzliches Erlebnis, seinen Gedankengang unterbrechen und revidieren zu müssen, weil der Autor, dessen Lebenswerk er lange Jahre hindurch mit aufmerksamem Interesse verfolgte, mit unvorhergesehener Plötzlichkeit aus dem Leben schied. Wie anders ist es, zu einem Lebenden zu sprechen, als eines Toten zu gedenken! In József Turóczi-Trostler verlor die ungarische Literaturwissenschaft eine überragende Persönlichkeit, mit deren Lebenswerk wir uns noch lange und oft werden beschäftigen müssen, denn vermöge seines umfassenden Wissens und seiner Gedankenfülle wird er als Wegweiser, Inspirator und als phantasievoller Anreger zu Diskussionen und weiteren Fortschritten auch über das Grab lebendig fortwirken. Der vorliegende Bericht will keinen Anspruch auf eine umfassende Übersicht über Turóczi-Trostlers reiches Lebenswerk erheben, beschränkt er sich doch bloß auf seine Studienbände und selbst innerhalb dieser nur auf jene Aufsätze, die unmittelbar mit der ungarischen Literaturgeschichte zusammenhängen. Dennoch können wir schwerlich umhin, einige Betrachtungen zur Wertung des nunmehr abgeschlossenen Lebenswerkes beizusteuern.

Von den beiden vorliegenden Sammelbänden Turóczi-Trostlers können wir ohne jede Übertreibung feststellen, daß ihre Veröffentlichung nicht nur für unsere Literaturwissenschaft, vielmehr in weiterem Sinn für unser ganzes literarisches Leben ein Ereignis darstellte.

Sein Lebenswerk ist dem Umfang und der hochwertigen Qualität nach gleicherweise beispielgebend, vor allem, weil es als Protest gegen den übermächtigen Druck einer alle menschlichen Werte mit Füßen tretenden Zeit, in die Peripherie des damaligen wissenschaftlichen Lebens verbannt, entstand. Der entlassene Universitätsprofessor der ungarischen Räterepublik bewies mit einer Reihe von Büchern, Studien, Artikeln, Übertragungen und Fachschriften seine Eignung und wissenschaftliche Befähigung, den Lehrstuhl der ersten Universität des Landes zu bekleiden.

Die literaturgeschichtliche Auffassung Turóczi-Trostlers wurde lange Zeit hindurch von der Geistesgeschichte bestimmt; er war einer der ungarischen Bahnbrecher dieser im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts noch neuartigen literaturwissenschaftlichen Richtung. Bei einer aufmerksamen Durchsicht seiner früheren Aufsätze gelangt man indes unschwer zu der Erkenntnis, daß er schon in den zwanziger-dreißer Jahren die Gefahren einer einseitigen Anwendung dieser Methode zu vermeiden verstand, wozu ihm die gründliche Beherrschung des umfangreichen Stoffes und die wohlabgewogene Anwendung des auf die Weltliteratur bedachten internationalen Maßstabs verhalfen, den er bei seinen Untersuchungen und Auseinandersetzungen mit der ungarischen Literatur nie aus den Augen verlor. Turóczi-Trostler verfiel nicht in die herkömmlichen Fehler der geistesgeschichtlichen Forschung, er schuf keine von den Tatsachen unabhängige, gleichsam über diesen schwebende begriffliche Gebilde und hütete sich vor einer Überschätzung der in den ungarischen Literaturerscheinungen enthaltenen ideellen und ästhetischen Werte, wofür uns mehrere namhafte Vertreter der geistesgeschichtlichen Forschungsmethode recht anschauliche Beispiele bieten. Ich glaube, in seinen Studien erklingt am häufigsten die weise Mahnung zum »Abstand und Maßhalten«. Dadurch erklärt sich auch, daß Turóczi-Trostlers Bekanntschaft mit dem historischen Materialismus und die aus diesem gezogenen praktischen Folgerungen seiner literaturgeschichtlichen Forschungsmethode neuen Aufschwung und zusätzlichen Erfolg verliehen.

Schon der Titel seiner Studienbände deutet auf jene wechselseitigen Beziehungen und gegenseitigen Abhängigkeiten, die stets im Brennpunkt seines Interesses standen: Was verdankt die ungarische Literatur Europa, oder in weiterem Sinne der Weltliteratur und was hatte sie selbst ihr zu bieten? Wo und wann schaltete sich das ungarische Schrifttum in das universale Geistesleben ein und welcher Empfang wurde ihr in der großen Welt zuteil? Auf welche Art und Weise eignete sich das Ungartum das Gemeingut der von der europäischen Literatur geschaffenen ideellen und formellen Werte, kurz ihrer geistigen Errungenschaften an, wo und wann blieb es hinter der allgemeinen Entwicklung zurück und mit Hilfe welcher gesellschaftlichen Gegebenheiten und geistigen Bewegungen fand es von neuem den Anschluß an die Weltliteratur? Die Lösung dieser und ähnlicher Fragen bildet die schönsten und beachtenswertesten Ergebnisse der wissenschaftlichen Laufbahn Turóczi-Trostlers. Er selbst bekennt sich in der Einleitung zu den erwähnten Sammelbänden zu folgenden Grundsätzen, an denen er unverbrüchlich und folgerichtig festhält: »Wir kennen keine einzige europäische Nation und demgemäß auch keine europäische Literatur, die sich unberührt von allen äußeren Einflüssen in völliger Isolation von den Anfängen bis zur Gegenwart entwickelt hätte... Seitdem das Ungartum in der Kulturgemeinschaft der europäischen Nationen... zum Bewußtsein seiner historischen Mission erwacht war, erschloß sich auch seine Bereitschaft, die fortschrittlichen Ideen des jeweiligen Europa in sich aufzunehmen... Wir kennen die Gründe für die periodisch auftretenden Verspätungen, für das zeitweilige Zurückbleiben und die Ursachen der kürzer oder länger anhaltenden Abschnitte des Verstummens. Unter diesen berührten Mohács und in seiner Folge der permanente Kriegszustand, die territoriale und religiöse Spaltung, die Unterdrückung durch die Habsburger, der Kolonialstatus und der verspätet einsetzende und dauernd gehemmte Kapitalismus das Schicksal der Europäisierung der ungarischen Literatur am empfindlichsten... Und schließlich gibt es ein Gegengewicht für den verlangsamten und gehinderten Verlauf dieser Europäisierung: keine Katastrophe und kein Widerspruch vermag im Bewußtsein unserer bedeutendsten Dichter, Schriftsteller und Politiker das Bedürfnis nach Gestaltung einer in ihren Zielsetzungen und ihrer Form nach nationalen, in ihren ideellen Belangen jedoch universell gültigen ungarischen Kultur, nach einer gegenseitigen Aufeinanderabstimmung der jeweiligen europäischen mit den jeweiligen ungarischen Perspektiven zu ertöten oder auch nur zu verdunkeln.« (I. S. 7—8.). József Turóczi-Trostler fahndet in dem wechselvollen Verlauf unserer Nationalgeschichte nicht etwa nach Entfaltung eines »ungarischen Wesens«, weiß und bekennt er doch selbst, wie gesellschafts- und zeitgebunden die sogenannten Nationalcharakterologien sind, vielmehr widmet er sich in der langen Reihe seiner weite Horizonte erschließenden Studien der Untersuchung jenes Problems, welche Antwort das jeweilige ungarische Geistesleben auf die vom eigenen Schicksal und von Europa aufgeworfenen Fragen zu geben vermochte.

Wie bereits erwähnt, beschränkt sich unsere vorliegende Besprechung auf Turóczi-Trostlers Studien von unmittelbarem ungarischen Interesse.

Natürlich kann man, wie aus der oben angeführten Stelle deutlich hervorgeht, auch Turóczi-Trostlers ungarische literaturgeschichtliche Studien nur unter ständiger Beachtung der europäischen und Weltliteratur zur Hand nehmen. Belangreich ist immerhin die Klärung der Frage, worauf der Autor sein Augenmerk richtete, als er sich zur Erläuterung des Verhältnisses des ungarischen Geisteslebens zu Europa anschickte. Wie umriß er seinen eigenen Europa-Begriff? Die Antwort auf diese Frage wird uns dadurch erleichtert, daß der Autor selbst mehrere Studien dieser ungarischen »Europa-Rezeption« widmete. Das Thema behandelte er bereits 1928 im *Entwicklungsgang der ungarischen Literatur*, dann in der 1934 im József Balassa Gedenkbuch veröffentlichten Studie *A magyar szellem európaizálódásának első formái* (Die ersten Formen der Europäisierung des ungarischen Geistes) und schließlich in seiner akademischen Antrittsrede 1946 über die *Europäisierung der ungarischen Literatur*. Aus diesen wie aus den letztlich erschienenen Sammelbänden geht deutlich hervor, daß in den Augen Turóczi-Trostlers vor allem das deutsche Geistesleben den Europa-Begriff verkörperte, daß er das ungarische Literaturschaffen mit besonderer Vorliebe und nachhaltigstem Erfolg zum deutschen in Beziehung brachte, gleichviel ob er nach den Quellen forschte oder ob er die Aufnahme ungarischer Werke im Ausland zu veranschaulichen suchte. Nachfolgend einige herausgegriffene Beispiele.

Einer der aufschlußreichsten Aufsätze Turóczi-Trostlers aus dem Jahre 1933 ist betitelt *A magyar nyelv felfedezése* (Die Entdeckung der ungarischen Sprache).

Die Ergebnisse, zu denen der Verfasser in dieser Studie gelangt, bilden bis zum heutigen Tage die solide Grundlage seiner Auffassung über die sprachlichen Belange und die Literatur des 16. Jahrhunderts. Es bedurfte der außerordentlichen Beschlagenheit Turóczi-Trostlers in der deutschen Kulturgeschichte, um die Quelle der bedeutsamen Entdeckung János Sylvesters in Melanchtons grammatischer Tätigkeit zu entdecken. Der 1941 veröffentlichte Aufsatz *A Balassi-versszak eredetéhez* (Über den Ursprung des Balassi-Versmaßes) klärt die Frage nach den deutschen Vorbildern des nach dem großen ungarischen Dichter benannten Strophenaufbaus. — Zu einem ähnlichen Ergebnis führt auch des Autors lesenswerte Magyari-Studie *Az országokban való sok romlásoknak okairól* (Über die Ursachen der zahlreichen Verfallserscheinungen in den Ländern) aus dem Jahr 1930. Hier stellt der Verfasser fest, Magyari hätte den ideellen Grundgedanken seines Buches dem (Aventinus) — Kreis der humanistischen deutschen »Türkenliteratur« entlehnt. — Dank seiner unerschöpflichen Materialkenntnis vermag Turóczi-Trostler auf zahlreiche bisher unbekannte Zusammenhänge in seiner Studie *Albert Szenczi Molnár in Heidelberg* hinzuweisen. Schicksal und Lebenslauf des namhaften protestantischen Humanisten steht unserem Verfasser besonders nahe, weil sich in dessen Persönlichkeit das europäische mit dem ungarischen Element zu einer untrennbaren Einheit verbindet. Die europäischen Zusammenhänge bedeuten indes auch in diesem Fall vor allem die deutschen Beziehungen. Das läßt sich auch keineswegs bezweifeln, unterhielt doch Szenczi Molnár mit dem außerdeutschen Europa nur äußerst lockere und lückenhafte Beziehungen. Die Themenwahl bestätigt aber auch hier wieder unsere Feststellung.

Zu ähnlichen Erkenntnissen gelangen wir, wenn wir uns jenen Arbeiten des Autors zuwenden, die über namhafte Persönlichkeiten unserer moderneren Literatur handeln. Die an der Weltliteratur gemessene Größe Vörösmartys wird dadurch bestimmt, daß sich die dem Faust ebenbürtige neue ungarische dichterisch-philosophische Kunstsprache im Bühnenwerk Csongor és Tünde zu voller Blüte entfaltet (*Vörösmarty mai szemmel* — Vörösmarty, wie wir ihn heute sehen — 1957). Selbst Petőfi erlangt erst durch die deutsche Literatur bzw. in deren Spiegel Weltgeltung (*Petőfi világirodalmi jelentőségéhez* — Über Petőfis Bedeutung in der Weltliteratur — 1955).

Wir möchten im Leser keineswegs den Eindruck erwecken, als wollten wir an Turóczi-Trostlers Neigung, das europäische Geistesleben vorwiegend mit dem deutschen zu identifizieren, abfällige Kritik üben. Diese Auffassung wurde dem Verfasser sehr häufig von der eisernen Logik der Tatsachen aufgedrängt, unterhielt doch Ungarn Jahrhunderte lang die engsten wirtschaftlichen, politischen, gesellschaftlichen, geistigen und kulturellen Beziehungen zu Deutschland und bekundete überdies unter den Völkern Europas in der Tat das Deutschtum seit je das verhältnismäßig lebhafteste Interesse für Ungarn. Freilich mußten wir uns auch gegen die Geringschätzung unserer Kultur durch die deutsche öffentliche Meinung am häufigsten verteidigen und der ungarische Literaturhistoriker kann sich der einschlägigen Forschertätigkeit Turóczi-Trostlers nur verpflichtet fühlen, wenn er die heimische patriotisch gesinnte deutsche Intelligenz in diesem Abwehrkampf schildert. Er tut dies vornehmlich im Spiegel der Werke Márton Schödels «Disquisitio... de regno Hungariae« (1629), Dávid Czvittingers »Specimen« (1711) und des Petőfi-Übersetzers Karl Maria Benkert. Anderenteils dürfen wir mit vollem Recht auf einige Studien Turóczi-Trostlers hinweisen, deren Thematik weit über die Grenzen des deutschen Geisteslebens hinausgeht. So bildet beispielsweise der Aufsatz *Keresztény Seneca* (Der christliche Seneca — 1937) eine historische Übersicht über den europäischen Stoizismus und gibt zugleich einen Aufschluß über die von Justus Lipsius in Ungarn ausgeübte Wirkung. Die soliden Ergebnisse dieser Arbeit verhalfen unserer marxistischen Literaturforschung zur genaueren Umgrenzung der Geistes- und Stilrichtungen des 17. Jahrhunderts. Auch wären ohne sie einige unserer modernen Abhandlungen über den Manierismus schwerlich zur Veröffentlichung gelangt. In diesem Zusammenhang müssen wir auch Turóczi-Trostlers aufsehenerregenden Aufsatz *A magyar karteziánusok* (Die ungarischen Cartesianer, 1933; in französischer Sprache 1934 in der Revue des Études Hongroises herausgegeben) erwähnen. Die Erörterung der von Descartes auf Ungarn ausgehenden Wirkung wies in der Tat weit über das »deutsche Europa« hinaus und bildete einen stichhältigen Beweis für die philosophische Empfänglichkeit unseres Geisteslebens im 17. Jahrhundert. Die Aufzählung der ungarischen Teilnehmer an dieser Bewegung und die Anweisung des ihnen gebührenden Platzes war überdies auch in philosophiegeschichtlicher Hinsicht eine sehr beachtenswerte Leistung.

In seiner Studie *A magyar felvilágosodás előtörténetéhez* (Zur Vorgeschichte der ungarischen Aufklärungszeit — 1955) überblickte der Verfasser das gleiche Problem von der hohen Warte der marxistischen Ideologie, indem er ein überaus klares und deutliches Bild der an der Liquidierung des Barock maßgeblich beteiligten geistigen Gegenkräfte und der als Vorläufer der Aufklärung häufig noch zaghaft und mit unzulänglicher Folgerichtigkeit auftretenden, dennoch aber auf die Verbürgerlichung abzielenden unterschiedlichen Bewegungen (Reformation, Puritanismus, Cartesianismus, Stoizismus und der irenische Gedanke) entwarf. Schließlich darf auch die großangelegte philologische Arbeit nicht unerwähnt bleiben, in deren Verlauf Turóczi-Trostler 1957 in seiner Vörösmarty-Studie den reellen geschichtlichen Hintergrund der »Südseeinsel« erschloß und auf den Widerhall verwies, den die Entdeckung Ozeaniens in der Weltliteratur erweckte, sowie auf den Umstand, daß »vom 18. Jahrhundert an das ozeanische Tahiti die Rolle, den Glanz und Zauber des einstigen, viele Jahrhunderte alten Feenreiches übernimmt« (I. S. 421).

So verständlich mithin auch die nicht einmal ausschließlich auf Deutschland begrenzte Europa-Auffassung des Autors ist, schließt sie doch eine gewisse Beschränkung mit ein, die sich vor allem darin äußert, daß die italienischen, französischen, englischen und neuerdings auch die russischen Bindungen unserer Literatur bei dem Verfasser, einem unserer bedeutendsten vergleichenden Literaturhistoriker, allzu wenig Beachtung fanden. Sehr bezeichnend ist u. a. der Umstand, daß sich Turóczi-Trostler trotz wiederholter anerkennender Äußerungen niemals eingehender mit Bálint Balassi oder Miklós Zrínyi beschäftigte, den Problemen der ungarischen Aufklärungsliteratur keine selbsständige Studie widmete und auch über Csokonai eher nur in folkloristischen Belangen schrieb. Auch über den von Italien und Spanien ausgehenden Barockstil und die einschlägige Literatur äußerte er vorwiegend nur auf der deutschen Literaturwissenschaft beruhende kritische Ansichten.

Was die Beleuchtung und Klärung des Barockproblems anbelangt, verdankt die ungarische Wissenschaft dem vielseitig bewanderten Autor besonders viel. Unvergängliche Verdienste erwarb er sich damit, daß er als erster auf die Verzerrungen der geistesgeschichtlichen Richtung der Barockforschung hinweis. In dieser Hinsicht enthalten die vorliegenden beiden Bände die Studien *Az ismeretlen XVII. század* (Das unbekannte 17. Jahrhundert — 1933), *Keresztény Herkules* (Der christliche Herkules — 1935) und *Barokk irodalom* (Barockliteratur — 1946) und das Anmerkungsmaterial zu letzterer bringt kritische Bemerkungen »zu den Ergebnissen oder der Ergebnislosigkeit« unserer modernen Barockforschung (II. S. 737. 1.). Die gegenwärtige Fassung des »Christlichen Seneca« ergänzt jene des Jahres 1937 mit einer ausführlichen Einleitung, um auf diesem Wege zur Klärung der auf die Barockliteratur bezüglichen Fragen beizutragen. Wenn Turóczi-Trostler von der Erfolglosigkeit unserer 1956 in Sárospatak abgehaltenen Barock-Debatte spricht, hat er größtenteils recht. In der damaligen Atmosphäre unserer Literaturwissenschaft lag die Bedeutung dieser Angelegenheit mehr in der Stellung der Frage als in ihrer Lösung. Mehr oder weniger lernten wir erst damals die neuesten europäischen Ergebnisse kennen und der Mangel einer gründlichen sozialgeschichtlichen Analyse leitete ebenso wie die Neuerungssucht um jeden Preis manchen Teilnehmer an der Debatte irre. Bezeichnend ist der Umstand, daß die Verfasser der Thesen des Dogmatismus beschuldigt wurden, nur weil sie nach einer vorsichtigen Umgrenzung der Frage trachteten. Ein ganz anderes Gepräge hatte die Budapester Konferenz des Jahres 1960, auf der Tibor Klaniczay einen weitgehend zu beherzigenden Versuch unternahm, die gesellschaftlichen Grundlagen der ungarischen Barockliteratur und Barockkunst zu bestimmen. Die historischen Tatsachen beweisen, daß es sehr wohl eine »kulturaristokratische und intellektuelle Schicht« gab (II. S. 224.), deren gesellschaftliches und geistiges Interesse die Übernahme des neuen Literatur- und Kunststils erheischte. Wir behaupten keineswegs, daß der barocke Geschmack als »unabweisbares ungarisches Bedürfnis« in Erscheinung trat (II. S. 224.), da das Volk offenbar keinerlei derartige »Bedürfnisse« hatte, doch brachte es die Standesordnung und die Struktur des geistigen Lebens mit sich, daß sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zahlreiche künstlerische und literarische Gegebenheiten in ein barockes Gewand kleideten. Zugegeben, daß es die ungarische Barockliteratur beispielsweise mit der spanischen weder an Tiefe noch an künstlerischer Hochwertigkeit aufzunehmen vermag, doch vermissen wir den Beweis für die Behauptung, »nur jene Elemente des Barock-Geschmacks hätten sich bei uns einbürgern können, die man sich auch ohne rechten Sinn für das Barock und ohne die entsprechende Überzeugung anzueignen vermag« (II. S. 224.). Unseres Erachtens

läßt sich die barocke Geisteseinstellung und Überzeugung weder eines Mátyás Nyéki Vörös oder Mátyás Hajnal, noch eines István Kováry oder Antal nicht bezweifeln. Doch muß ich dem Verfasser darin beipflichten, daß nicht jede künstlerische Äußerung oder Gestaltung des 17. Jahrhunderts barock ist und daß man die rationalistisch-cartesianischen, die puritanischen und pietistischen Werke nebst manchen anderen eben zufolge inhaltlicher Erwägungen, mangels einer barocken »Anschauungsweise und Überzeugung« keinesfalls in diese Stilrichtung eingliedern kann. Auch anläßlich unserer letzten Diskussion äußerte ich Bedenken gegen die Tendenz, den Kreis der im 17. Jahrhundert auftretenden barocken Erscheinungen allzuweit zu ziehen (ItK 1960, S. 626.). Aus Turóczi-Trostlers vorbildlichen Gesichtspunkten wird die künftige Forschung noch erheblichen Nutzen ziehen, umso mehr, als wir die beste und anschaulichste Schilderung und Definition des richtigen „barocken Empfindens und der barocken Überzeugung" ihm verdanken, die er uns im Aufsatz *Az ismeretlen XVII. század* (Das unbekannte 17. Jahrhundert I. S. 308 ff.) bescherte.

Die andere wesentlichste Frage, die wir in dieser kurzen zusammenfassenden Übersicht beantworten möchten, ist jene, welche qualitative Veränderungen die Bekanntschaft mit der marxistischen Methode in das vielseitige Schaffen József Turóczi-Trostlers gebracht hat. Weiter oben erwähnten wir bereits, daß er die Übertreibungen der Geistesgeschichte von Anfang an zu vermeiden wußte und vollends beweist seine nach 1945 mit erneuter Tatkraft aufgenommene wissenschaftliche Tätigkeit, wie gründlich er sich die Forschungsmethoden des geschichtlichen Materialismus anzueignen verstanden hat. Es fällt nicht schwer, hierfür Beispiele anzuführen. Da ist vor allem seine Studie *Az Archipoéta és a magyar irodalom* (Der Archipoet und die ungarische Literatur) aus dem Jahr 1953, in welcher der Autor in beispielhafter Weise auseinandersetzt, wie wenig es dem Zufall zuzuschreiben sei, daß der bis zum heutigen Tag rätselhaft gebliebene Archipoet, bzw. die ihm zugeschriebene »Cantilena potatoria« erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, als bereits die freie Luft der Aufklärungszeit wehte, (Gedeon Ráday, P. Horváth) offenbar durch Bürgers Übersetzung und lateinische Textveröffentlichung Eingang in unsere Literatur gefunden hat und anschließend sogar in die Volkspoesie eingedrungen ist. Die erfolgreiche Bearbeitung des geringfügig scheinenden Themas und die trotz ihrer Knappheit überaus genaue Erschließung der auf den Archipoet bezüglichen Forschungen, gestaltet diese Studie zum Musterbeispiel für das klare Erfassen und die auf das Wesentliche eingehende Formung des Stoffes. Die bereits öfters erwähnte Vörösmarty-Studie vermag anhand einer gründlichen Gesellschaftschilderung und zugleich mit höchster Achtung für die ästhetischen Werte der Dichtkunst nachzuweisen, welche qualitative Steigerung die politische Wandlung der dreißiger Jahre des vorigen Jahrhunderts und der bewußte Anschluß an Széchenyis und später an Kossuths Programm in Vörösmartys dichterischem Werk hervorbringt, dessen Lyrik in dieser Hinsicht als beispielgebend gelten kann. »Doch wäre es irrig, wollte man glauben, diese Mustergültigkeit sei lediglich das Ergebnis einer Art spontaner Entwicklung und nicht eines sehr bewußten Kampfes, den Vörösmarty noch vor 1848, in einem der kritischesten Jahrzehnte der ungarischen Nationalgeschichte mit dem Formenschatz und der Terminologie der alten Poesie aufnimmt . . .« (I. S. 460). Das romantische Lebensgefühl, die Phantasie und der Reichtum der Sprache sind hier samt und sonders in den Dienst des der nationalen Aufbauarbeit innewohnenden Pathos gestellt. Die umfangreiche Studie *Petőfi világirodalmi jelentőségéhez* (Über Petőfis Bedeutung in der Weltliteratur) erbringt den Nachweis, daß Petőfis revolutionärer Geist in dem der bürgerlichen Revolution zustrebenden Deutschland Widerhall fand, daß der Dichter des Volkes zu einer Zeit Erfolge errang, zu der man sich das Auftreten eines richtigen Volksdichters gar nicht mehr vorstellen konnte. Seine revolutionäre Romantik schuf sich in dem von Puschkin, Byron, Shelley, Mickiewicz Victor Hugo, von Berlioz und Delacroix beeinflußten Europa Gehör. Das entscheidende dabei war dennoch Petőfis Genie, seine wahre dichterische Größe, die leuchtende Folgerichtigkeit seines Charakters und die Mustergültigkeit seines Lebensschicksals. Ein Dichter, selbst dem Volk entsprungen, der sich das Völkische nicht erst anzueignen brauchte, ein Lyriker, der selbst in der schon nahezu veralteten epischen Kunstgattung ein eigenartig anziehendes und doch wirklichkeitsgetreues Bild seiner selbst und seiner Nation zu geben vermochte, ein Liebesdichter, für den auch die Liebe keine reine »Privatangelegenheit« war — all das übte auf das zeitgenössische Europa einen nachhaltigen Einfluß aus und flößte auch den größten Dichtern der Zeit, wie einem Heine, Achtung ein.

Petőfis Weltruf ist seit 1849 in stetem Ansteigen begriffen und heute bereits zu einem mächtigen Strom angewachsen, seine richtige ideelle und künstlerische Wirkung kommt indes nur dann und dort zu voller Geltung, wo und sobald die fortschrittliche Menschheit einen entscheidenden Schritt in die Richtung des von Petőfi prophezeiten Kanaan tut. — Da wir von der marxistisch-dialektischen Methode bei Turóczi-Trostler sprechen, müssen wir in diesem Zusammenhang eigens hervorheben, daß er sich nie von den Gefahren der dogmatischen Literaturauffassung verleiten ließ und daß sich in seinen Schriften keine Spur starrer schematischer Vereinfachungen findet.

Außer den großen synthetischen Studien, die den Entwicklungsgang der ungarischen Literatur verfolgen, setzt sich der Verfasser in zahlreichen kleineren Aufsätzen mit den europäischen Beziehungen des ungarischen Geisteslebens auseinander. Die Mehrzahl enthält Feststellungen und Lehren von prinzipieller Bedeutung, wie z. B. *A Thaly-pör és a kézzel rakott domb* (Der Thaly-Prozeß und der handgefertigte Hügel) aus dem Jahr 1947, worin der Autor den Unterschied zwischen dem Altertümlichen und der Altertümelei klarstellt. Eigene Erwähnung und eine besondere analytische Würdigung verdient die aufschlußreiche Studie *A mese felfedezése és a magyar mese a 18. században* (Die Entdeckung des Märchens und das ungarische Märchen im 18. Jahrhundert) (1940), eine einseitige, doch überaus reichhaltige Übersicht über die in ungarischer Sprache veröffentlichte Literatur des 18. Jahrhunderts. Die kleineren Schriften des Autors können u. a. das Verdienst für sich beanspruchen, daß sie es meisterhaft verstehen, ganz unscheinbar und belanglos anmutenden, den provinziellen Maßstab nicht überragenden älteren ungarischen Literaturschöpfungen einen die ganze Weltliteratur überblickenden Hintergrund zu verleihen, u. zw. durch Anführung einer Reihe überzeugender sach- und vorstellungsgeschichtlicher Analogien. Wir denken dabei vor allem an die Aufsätze *A Nyúl éneke* (Der Gesang des Hasen — 1938) und *A Nagyidai cigányok családfájához* (Zum Stammbaum der Zigeuner von Nagyida — 1944). In diesem Zusammenhang sei eigens erwähnt, daß Turóczi-Trostler einer der bedeutendsten europäischen Forscher für Stoff- und Vorstellungsgeschichte war. Mit diesem Thema befassen sich seine Studien *Tárgytörténet, mesetörténet, stílustörténet* (Stoff-, Märchen- und Stilgeschichte — 1943), *Amit fül nem hallott, a szem meg nem jára* (Was man weder gesehen, noch gehört hat — 1942), *János pap országa* (Das Land des Priesters Johannes — 1943) und *A tótágast álló világ* (Die Welt steht auf dem Kopf — 1943), die sich vor allem durch außergewöhnliche Sachkenntnis auszeichnen und Aufschluß über Thematik, Motive und Stilgeschichte unterschiedlicher Werke unserer älteren oder klassischen Literatur geben. Zweifellos herrscht in diesen während der vierziger Jahre entstandenen Arbeiten am ehesten die geistesgeschichtliche Atmosphäre vor, werden hier unter Hintanstellung der konkreten Gesellschaftsanalyse die unterschiedlichen Wechselbeziehungen zwischen Kulturen, Völkern, Zeitabschnitten und Schriftstellerpersönlichkeiten in den Vordergrund gerückt. In seinen von der marxistischen Weltanschauung bestimmten Studien spielten die sogenannten »Ur-Imagines« der Menschheit eine weit weniger ausschlaggebende Rolle als noch zwanzig Jahre zuvor. Immerhin muß zugegeben werden, daß diese Aufsätze, vor allem das *Land des Priesters Johannes*, zu den höchsten philologischen Leistungen unserer Literaturgeschichte zählen.

Als ständiger Mitarbeiter der Literaturzeitschrift *Nyugat* veröffentlichte Turóczi-Trostler in deren Spalten zahlreiche Kritiken von ungarischem literaturhistorischem Interesse, von denen er in die beiden vorliegenden Bände bloß zwei übernahm: den Aufsatz über György Király (1922) und die Besprechung der *Europäischen Literaturgeschichte* von M. Babits. Erstgenannte Arbeit ist das auch später nicht mehr übertroffene vollkommenste literarische Porträt aus der Feder des illustren Verfassers, während letztere vor allem deshalb besondere Beachtung verdient, weil sie für die Richtigkeit unserer Behauptung zeugt, Turóczi-Trostler sei schon in den dreißiger Jahren (der Artikel erschien 1935) bestrebt gewesen, den Gefahren der geistesgeschichtlichen Einstellung bewußt entgegenzutreten, wobei er auch vor scharfen kritischen Bemerkungen nicht zurückscheute.

Zum Abschluß wollen wir noch einige jener bedeutendsten Gestalten der Weltliteratur wenigstens dem Namen nach anführen, denen Turóczi-Trostler in den beiden vorliegenden umfangreichen Bänden neben seinen Aufsätzen über ungarische Dichter und Schriftsteller eigene tiefgründige Studien widmet. Es sind Erasmus von Rotterdam, Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Gottfried Keller, Gerhart Hauptmann und Stefan Zweig, die hervorragendsten Vertreter der deutschen Geisteskultur, Meister des vollendeten Stils und die anziehendsten Persönlichkeiten der Auf-

klärungsliteratur, würdig des Interesses eines humanistischen ungarischen Gelehrten. Schließlich müssen wir unsere Übersicht über das literarische Schaffen Turóczi-Trostlers noch durch einen kurzen Hinweis auf die Bibliographie seiner Schriften ergänzen. Dieses von Ilona Komor zusammengestellte Literaturverzeichnis enthält nahezu 1700 Posten, beredte Zeugen des stets wachen Interesses eines für alle Erscheinungen des Literatur- und Kulturlebens aufgeschlossenen Geistes. Diese Bibliographie umfaßt nebst großangelegten, imposanten Bänden, wie etwa die Lenau-Monographie, etliche hundert Zeitungsartikel (deren Mehrzahl in deutscher Sprache im Pester Lloyd zur Veröffentlichung gelangte), die aber durchwegs den Stempel eines außerordentlich vielseitig gebildeten, und geistig hochstehenden Gelehrten und Essayisten von höchster Kultur an sich tragen, der sich immer und bei jeder Gelegenheit mit unbeirrbarem Mut und zäher Ausdauer für den Fortschritt einsetzte. Diese Vorzüge und Tugenden, die dem reichen, vielschichtigen Lebenswerk Turóczi-Trostlers ihren Stempel aufdrücken, sichern dem Autor einen dauernden, vornehmen Platz in der ungarischen Literaturwissenschaft und seinen Forschungsergebnissen eine weit über das Grab fortwirkende Beständigkeit.

IMRE BÁN

Русско-венгерские литературные связи

Под редакцией Габора Г. Кемененья

Издательство Академии Наук, Будапешт, 1961

Способ, которым отдельные литературы, словно живой организм, протягивают щупальцы, отыскивая необходимую для существования пищу, представляет собой одно из интереснейших явлений литературоведения.

История венгерской литературы тоже не может считаться изученной в совершенстве, пока остаются нераскрытыми ее духовные источники, меняющиеся по отдельным эпохам; пока не рассмотрено, как развертывалась наша новая литература под влиянием французских энциклопедистов, как она сохранила свою прогрессивную направленность в период романтики вплоть до времен Петефи под воздействием французской литературы, как в начале XX века, в период Нюгата, после Вилагоша народно-национальная школа отошла от считавшегося тревожно-революционным французского духа и стала ориентироваться на более надежный английский мир, сумевший разрешить противоречие между дворянством и пробивающимся третьим сословием путем компромисса.

Более проникновенные связи с русской литературой у нас установились лишь в 50-е годы, зато связи эти не порвались по сей день. В то время, как французская и английская литературы реализовали свое влияние в венгерской романистике и лирике; немецкая литература — преимущественно в эстетике и философии, в меньшей мере — в лирике; русская литература стала воспитателем, главным образом, романа, в новейшие же времена — всего нашего мировоззрения.

Чего мы искали в русском романе, что мы от него получили, как осуществлялось это воспитание?

Нетрудно найти важнейшие этапы устанавливающейся связи: до 1848 мы располагаем лишь разрозненнымй, поверхностными сведениями о русской жизни, науке, литературе. Настоящее, проникновенное внимание проявляется к ним только начиная с 50-х годов. При виде того, что более близкие связи завязываются в 50-е годы, несколько лет спустя после все еще отзывающегося болью подавления нашего освободительного движения, трудно отвергнуть предположение, согласно которому беспристрастный интерес творчеством Гоголя и Пушкина стал, пожалуй, возможным благодаря нарушению союза России с Австрией (которое было вызвано крымской войной); необходимым же этот интерес стал вследствие того, что руководители народно — национальной школы распознали родство русских и венгерских общественных отношений, то, что развитие русской и венгерской литератур осуществляется по сходному пути: вследствие национальной обезлички русской аристократии литература могла оправиться лишь так, что училась у устного народного творчества, продвигаясь по пути, которым предстояло следовать ей и нам. То, чему надеялись научиться у Пушкина, Гоголя, Тургенева и Лермонтова Арань и Дьюлаи,

заключалось в народном, национальном характере выражения, в некотором реализме изображения.

Перед гениальными представителями следующего этапа развития русской литературы, Толстым и Достоевским, однако, народно-национальная школа приостановилась: последние отразили такой кризис русского общества, русской души и духа, да с таким смелым реализмом, что сторонники народно-национальной школы в испуге отпрянули назад.

На Толстого, Достоевского и Тургенева — автора «Отцы и дети» — откликнется уже новое поколение: Дьюла Ревицки и Эндре Сабо, далее — генерация Нюгат-а; на последних заметен отпечаток и преобразующего воздействия Чехова и Горького. 1919, в особенности же 1945 гг. знаменуют собой начало нового этапа, когда вступает в силу влияние коммунистической литературы Советского Союза. Основные тенденции, в проведении которых нам оказывал помощь старший русский брат — это все углубляющийся реализм, народность, а с новейших времен и социализм. Жаль только, что нам не удалось глубже усвоить привлекательнейшую отличительную черту русского романа — его проникновенный гуманизм и что не учились у великих русских революционных демократов. Примечательно, что указанное влияние осуществлялось всегда совершенно гладко, не наталкиваясь на протест, в то время как низкопоклонство перед Западом нашей аристократии и германская ориентация буржуазии вызвали правомерные опасения. Русский дух проявлялся только в литературе, был безопасным и никогда не вызывал протеста. Ведь немецкая культура, вторгавшаяся в нашу страну слишком уж интенсивно при поддержке угнетательской государственной власти и немецкого происхождения подавляющего большинства венгерской буржуазии, угрожала отчуждением. В отличие от нее французский и русский образец, вообще, обращал внимание наших писателей на народ и, как об этом свидетельствует пример группы Аранья: Лехнера, Юста, Ади, Бартока и Кодайя, способствовал стремлению культивировать специфически национальный стиль. Институт Литературоведения Академии Наук Венгерской Народной Республики совместно с Институтом мировой литературы имени А. М. Горького стремились удовлетворить настоятельную потребность, выпуская в свет объемистый трехтомный сборник исследований под редакцией Габора Г. Кеменья, в котором с привлечением целой армии исследователей почти в сорока статьях, охватывающих свыше тысячи пятисот страниц, проводится детальное рассмотрение русско-венгерских литературных связей. Настоящее издание, кроме многочисленных частных исследований, имеет достойных предшественников. Это прежде всего две книги, явившиеся обобщением разысканий двух ученых: Ференца Жигмонда — Русское влияние в нашей литературе, 1945 — и Лайоша Дьёрдя — Связь русской и венгерской литературы, 1946 Имея в виду, что эти работы были первыми результатами одиноких усилий, нас удивляет громадное количество фактического материала в них. Они, несомненно, заслуживали бы упоминания в новом сборнике.

Шестнадцать лет спустя после появления названных книг, мы невольно оцениваем новую попытку с точки зрения того, насколько проводившаяся с тех пор исследовательская работа, проделанная по собственной инициативе или, как этот последний сборник, организованно, превосходит в своих результатах уровень 1946 года. Так мы можем отметить, что, благодаря новому изданию, наши познания в данной области заметно обогатились. Раскрытый в отдельных статьях материал настолько широк, что в данном беглом отчете мы имеем возможность лишь поверхностно касаться его. Тем не менее мы должны заявить, что в настоящем сборнике не проступают даже неясные контуры обобщающей картины, в которой частные факты заняли бы подобающее им по значению место.

В отношении частных данных сборник содержит исключительно много нового, чего и в зародыше не было у Ференца Жигмонда и Лайоша Дьёрдя. Новое это проявляется преимущественно по трем линиям: относительно наших сведений о русской литературе до 1848 года, относительно влияния советской литературы в Венгрии и, в некоторой степени, влияния венгерской литературы в России.

По вопросу литературных связей до 1848 года Кальман Бор доказывает в охватывающем внушительный материал исследовании, что отечественная печать эпохи возрождения уже знала о русской научной литературе, опубликованной не на русском языке; Иштван Фенё перебирает материал журнальной периодики эпохи реформ в поисках отзывов о русской литературе. Несовместима с его тщательной работой описка, согласно которой переводы *Онегина*, *Шинели* и *Отцов и детей*, якобы вышли в период Баха (т. 2., 244.) ведь названный период окончился в 1859 году, указанные же переводы были опубликованы позже: излишне также приукрашивать реальное положение вещей, считая,

что »преувеличенный страх» перед царской Россией коренился всего лишь в предубеждениях дворянства и привел к одностороннему изображению (там же, 233—4). Дьёрдь Радо в поисках следов Пушкина в Венгрии до 1848 находит некоторые упоминания о нем, а также 2 перевода Выстрела. Среди статей, посвященных исследованию воздействия советской литературы, весьма интересна и поучительна работа Фаркаша Йожефа, написанная о связях в 1917—19 гг., между прочим и потому, что из нее выясняется, что идея коммунизма завладевала нашими писателями того времени в неправильно понятой форме, выступая, собственно, некой возобновленной разновидностью евангелийского христианства, впоследствие чего пророком идеи считался скорее Достоевский, нежели Горький. Поразительно популярно в эту пору данное недоразумение: ему поддается Бела Балаж не меньше, чем Микша Фенё, Михай Фёльди и Дьюла Юхас. Недоразумение (об этом, естественно, не говорится в статье Фаркаша Йожефа) распространяется на всю Европу, выходя за пределы первой половины двадцатых годов, из тогдашней молодежи под его влияние попадают Йожеф Лендьел и Эрвин Шинко. *Исус* (1927) Барбюсса изображает тип общественного революционера, отсюда берется мотто издания Радноти под заглавием *Погань кёсёнтё* (Языческое приветствие) (1930). Это явление важно иметь в виду и потому, что при его помощи можно понять своеобразный евангелийский социализм Дьюлы Юхаса, а также все так называемое неохристианское направление начала двадцатых годов. Несколько упрощая, можно было бы сказать, что в то время как старшее поколение приближалось к коммунизму благодаря предполагавшейся в нем идеи христианства, молодежь была завоевана для христианства социализмом. Стоило бы подвергнуть более тщательному анализу период с 1918 до конца двадцатых годов с точки зрения указанного направления. При этом по всей вероятности оказалось бы, что в настоящий период христианство в Европе овладевало умами не только как реакция на коммунизм, но и как предполагавшийся брат или даже алтерего коммунизма. Из другого исследования нашего сборника, написанного Ференцем Боткой и посвященного органу Кашшаи Мункаш, как первому посреднику между русской литературой и венгерским читателем, тоже явствует, что этот журнал подобно его редактору, Яношу Маце, видел в Достоевском тоже только апостола любви, в героях его романов — предшественников коммунистической классовой борьбы.

В статье Фаркаша Йожефа заслуживают внимания и высказывания Дьюлы Круди, свидетельствующие о том, что этот великий писатель примкнул к делу пролетарской революции не из-за недостатка внутреннего протеста или, подобно многим его сверстникам, из оппортунизма, а с искренним, глубоким вдохновением. Это такой факт, при свете которого следовало бы раскрыть все еще довольно таинственный характер и творческий путь нашего гениального писателя.

Относительно отзывов на венгерскую литературу в России в нашей науке сделаны всего лишь первые шаги. Йожеф Переньи нашел в русских летописях некоторые данные о венграх, они, естественно, не литературного характера. Лайош Тарди отыскивает упоминания о венгерской литературе в русских изданиях первой трети XIX века.

Людмилла Шаргина рассказывает о некоторых статьях, популяризирующих венгерскую литературу. Жаль, что она занимается только периодом между 1870—1890 гг., а переводам вообще не уделяет внимания. Мы не в праве обижаться за то, что Л. Шаргина еще не знает в совершенстве прошлое венгерской литературы и поэтому, например, склонна принять восхваление Михая Томпы в России за ошибку авторов русских статей. На самом же деле русские литературоведы переняли подобную оценку из современных им венгерских критик. Заявление, что Петефи у нас попрекали чаще всего как раз народной формой его стиха, не соответствует действительности.

Йожеф Вальдапфель в своем прямо увлекательном научном репортаже, основанном на обстоятельном и тщательном обследовании, доказывает вероятность того, что *Трагедия Человека* И. Мадача оказала инспирирующее влияние на философскую поэму Горького *Человек*. При этом, однако, мы в праве считать, что данный аспект наших литературных связей в целом остается пока еще мало освещенным.

Наряду с перечисленными, в сборник включены также ценные материалы из частично уже изученных областей. К их числу принадлежит статья Андраша Диосеги, одно из лучших исследований всего издания, которое может послужить примером выявления литературных воздействий. Она посвящается вопросу влияния Тургенева на наших писателей, причем художественный характер произведений объясняется их общественными корнями, однако, без всякой вульгаризации. Имея в виду, что художественное произведение, попав на новую почву, как правило, раскрывается с новой стороны, порою даже

приобретает новый смысл и судьба его за рубежом нередко представляется серией переосмыслений или даже недоразумений, автор совершенно правильно обращается не только к количеству проявлений литературного воздействия, но и к направленности и характеру последних. Удачным обобщением является и работа Дьёрдя Боднара, который взялся за решение такой сложной задачи, как изучение весьма многогранного образования — отношений Нюгата к русской литературе. В своей работе автор сумел избежать как излишней унификации, так и опасности преувеличенного раздробления изучаемого объекта. Можно оговориться лишь в отношение того, что Нюгат — это не просто одноименный журнал, а целое направление, все творчество лучших его представителей, оценка которого может получиться неправильной, если иметь в виду лишь то сравнительно небольшое количество произведений,которое было опубликовано в журнале. Мы не будем, например, правильно расценивать отношение Лайоша Надья к Горькому, если знаем только его рецензию о романе *Мать* и забываем о том, что́ он говорил в своей автобиографии о решающем, глубоком воздействии, оказанном на него Горьким и другими русскими писателями *(А лазадо эмбер,* 208—9. — Человек-бунтарь). Достойна внимания и статья Ласло Форгача, *Йокаи и русская литература,* в которой автор в отношении Йокаи к русской литературе распознает отражение противоречивости политического пути писателя. Россиянов в строго выдержанной работе, основанной на поразительно точном знании и тщательном анализе Ади и венгерских условий; устанавливает, что Ади был одним из первых предвестников «развертывающейся в наши дни крепнущей дружбы между венгерской и советской литературами». Рассматривая отклики на произведения революционных демократов, Лайош Нирё констатирует, что слух о них дошел до нас в прошлом веке, но он не находит объяснения тому, почему «венгерские революционеры» не заинтересовались ими больше. Нам кажется, что разгадка простая: в упомянутый период, в последней трети века, у нас не было писателей — революционеров. Заслугой сборника является и то, что на его страницах встают перед нами, между прочим, и образы забытых замечательных людей. Так, например, Бела М. Погань, вдохновенный критик — коммунист, он же автор новелл. (Он во время наступления фашизма эмигрировал, насколько помнится, в Южную Америку и, по нашим сведениям, там скончался.) В работе Белы Лендьела, доказывающей, что при режиме Хорти советская литература для нас явилась большим, чем просто литература, она выступала важным оружием в борьбе с фашизмом, была как бы второй родиной левых писателей, живших в своей стране во внутренней эмиграции — перед читателем выступает образ интересного отечественного писателя — пролеткультовца — Михайа Пернеки.

По нашему мнению, в сборнике отводится слишком большое место для такого подробного анализа переводов, что порою кажется, что перед нами отчет редактора, а не литературоведческая статья. Изучение переводов *Слова о полку Игорев, Шинели, Онегина,* стихотворений Лермонтова, *Войны и мира* и стихотворений Маяковского занимает всего приблизительно двести страниц — без извлечения из них каких бы то ни было уроков. Правомерность подобного засилья анализа переводов кажется сомнительной даже в том случае, если он — как в исследовании Ласло Гальди, объемом в семьдесят страниц — проводится с характерной для автора обстоятельностью и чуткостью к вопросам стихосложения. Вряд ли стоит рассматривать на двадцати семи страницах перевод *Шинели* Яношем Араньём с тем, чтобы придти к преувеличенному выводу о том, что перевод — гениален. (т. 2., 342.) Зато было бы интересно написать сравнительно-обобщающее исследование о самых усердных венгерских пероводчиках русской литературы, о мотивах их работы, о развитии переводов (начиная с первых толмачей с Закарпатской Украины, через Эндре Сабо, Амброзовича, Трочани, Хуго Геллерта вплоть до Имре Макаи). Этот пробел несколько восполняется Жужанной Зёльдхей, которая в своей удачно построенной работе представляет нам достойный образ Эндре Сабо и его творчество.

Становится особенно обидно за большое количество мало поучительных работ, если обратить внимание на все еще большие изъяны в подборе материала: нет до сих пор исследований о воздействии Достоевского и Чехова на венгерскую литературу (работы Иштвана Рейтё, указывающие лишь на то, как критика отзывалась об этих двух великих писателях, естественно, не возмещает пробел); не вскрыто влияние революции 1905 года в Венгрии, хотя определение его способствовало бы лучшему познанию этого, являющегося вехой в истории отечественной литературы, года; не изучена связь Йожефа Киша и журнала *А хет* (Неделя) с Россией, несмотря на то, что писатель, русско-еврейского происхождения по матери, всю свою жизнь следил со вниманием за политической и литературной жизнью России; недостает

исследования о журнале *Корунк*, (Наша современность) который с программной систематичностью извещал читателей о политической и духовной жизни Советского Союза; нехватает разработки литературной деятельности попавших в Советский Союз венгерских писателей, бывших военнопленных или эмигрантов; не показана — если вообще не слишком смело требовать этого — важная роль посредника отечественной печати на немецком языке, хотя бы газеты *Пестер Лойд* и, наконец, анализ причин того, почему некоторые ожидаемые воздействия — Салтыкова-Щедрина, Белинского — не реализовались. Не полезнее ли было раскрытие очерченных выше проблем, чем публикация статьи об известной постановке *Ревизора* в 1874 году, если даже в ней приводится весьма живая картина премьеры, игры артистов и т. д.; или включение в сборник работы на такую скорее историческую, нежели литературную тему, как отклик венгерской политической печати на вести о народниках и связь славянской части населения Венгрии эпохи реформ с русскими.

Хочется, однако, повторить, что мы считаем большим, чем перечисленные, недостатком то, как изолированно исследователи рассматривают изучаемые ими вопросы, вследствие чего сборник не помогает читателю правильно ориентироваться в массе привлеченных данных, не намечает периодизации, не намечает расчлененных обобщающих рамок явления в целом и не задумывается над смыслом всего процесса. Сборник представляет собою огромное нагромождение трудно охватимого материала, ценность которого состоит в исключительном расширении наших фактических познаний, порою даже не заслуживающих запоминания. Таким образом для ожидаемого синтеза требуется еще дальнейших разысканий, главным же образом вдумчивого анализа имеющегося материала, интуитивных усилий, проникающих в подоплеку прямого смысла фактов, *вторичного толкования*, единственно способного вскрыть в массе разнообразнейших явлений общие тенденции. Пока можно было бы сказать с известной перефразировкой изречения Дьюлаи, что каждая статья в отдельности удачнее, чем сборник в целом.

Издание все же представляется полезным, ведь оно выявляет сотни фактов русско-венгерских литературных связей и тем самым способствует осознанию и дальнейшему углублению их.

АЛАДАР КОМЛОШ

Rabán Gerézdi: Anfänge der ungarischen weltlichen Lyrik

Akadémiai Kiadó, Budapest 1962. 327 p.

Seit dem 16. Jahrhundert blieb die Lyrik in Ungarn mehrere Jahrhunderte hindurch die repräsentativste literarische Gattung. Der erste Klassiker dieser Kunstform war Balassi. Seiner vom europäischen Gedankengut geprägten und doch tief im ungarischen Boden wurzelnden Lyrik folgen noch viele hohe Leistungen ebenfalls vom europäischem Niveau. Unsere Literaturgeschichtsschreibung hat die Entwicklung der ungarischen Dichtung, die Geschichte ihrer europäischen Zusammenhänge und ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, d. h. seit der glänzenden Epoche der ungarischen Renaissance, zum größten Teil bereits erhellt. Die Erforschung der widerspruchsvollen, eigenartig verwickelten gesellschaftlichen Verhältnisse konnte auch die Faktoren feststellen, welche die Herrschaft des lyrischen Ausdruckswillens auf Kosten der übrigen literarischen Gattungen notwendig machten. Die Literaturgeschichte konnte aber die Anfänge dieser literarischen Hauptströmung, der ungarischen Lyrik, bisher nur lückenhaft erfassen. Um die erhaltenen Texte der mittelalterlichen nationalsprachigen Dichtung vielseitig zu untersuchen, die verschiedenen Liedertypen genauer zu bestimmen, die verwandten Erscheinungen der europäischen Literatur festzustellen, die dichterisch-lyrischen Anfänge dieser sich dann zu europäischem Niveau erhebenden ungarischen literarischen Gattung gründlich zu erhellen, das wurde bisher nur in einigen Fällen versucht, aber die Ergebnisse blieben fragwürdig.

Das war kein Zufall. Während in der mittelalterlichen nationalsprachigen Dichtung anderer Nationen viele schriftlich abgefaßte Liedertexte erhalten geblieben sind, wurde die weltliche Dichtung des ungarischen Mittelalters mündlich überliefert und kaum niedergeschrieben. Vor 1526 besitzen wir nur etwa ein Dutzend weltliche Liedertexte, selbst von diesen sind oft nur Bruchstücke erhalten. Auch

diese Lieder waren zum mündlichen Vortrag bestimmt, sie weisen aber bereits eine Tendenz zur schriftlichen Aufzeichnung auf. Es gibt also sehr wenig Texte. Diese sind aber umso wertvoller, da sie die einzigen Zeugen unserer nationalsprachigen weltlichen Lyrik sind.

Durch die Analyse dieser ersten Denkmäler der ungarischen weltlichen Liederdichtung, deren Anfänge in der wiessnschaftlich kaum erreichbaren Zeit der mündlichen Überlieferung liegen, die sich aber eben in diesen Texten in einem sehr interessanten Übergangszustand befinden, kann vorliegendes Werk von R. Gerézdi die Entwicklung unserer Lyrik viel genauer und interessanter charakterisieren, als es in den bisherigen Versuchen geschah. Seine Analyse und Synthese folgt nicht den traditionellen Methoden und üblichen Wegen der Literaturwissenschaft, da die spärlichen Reste dieser Dichtung durch Reagentien der alten Versuchstechnik nichts von sich verraten würden. Die prinzipiellen Folgerungen kann man ja nur dann ziehen, wenn die wichtigen unausweichbaren philologischen Fragen schon beantwortet sind, wenn die Textinterpretation kein Problem mehr für eine Synthese bedeutet. Für Gerézdi ließ aber die alte Forschung noch zahlreiche ungelöste philologische, textkritische Fragen übrig. Er mußte sich also auch mit diesen Fragen beschäftigen, um eine allgemeine, stichhaltige Zusammenfassung geben zu können. Seine Monographie ist daher eine eigenartige Variation von Mikrophilologie und prinzipiellen Feststellungen, von Textinterpretation und Hypothesen, die einander scheinbar widersprechen, tatsächlich aber einander ergänzen und voraussetzen. Bei der Erforschung einer Periode, die so wenige Denkmäler aufweist, ist die Hypothese vielfach berechtigt, ja notwendig. Auch Gerézdi muß oft, wenn die erhaltenen Texte versagen, in den späteren, vielfach abgezeichneten Dichtungen die Merkmale suchen und aufdecken, die wahrscheinlich verborgene Reste älterer Gattungen und Spuren einer seit Jahrhunderten vererbten dichterischen Praxis sind. Analyse und Rekonstruktion sind die Hauptmerkmale dieser Monographie.

Vor der Analyse der Liedertexte umreißt Gerézdi in den wichtigsten Zügen die Entwicklung der weltlichen Intelligenz in Ungarn, wie sie sich von der Geistlichkeit absonderte, wie sie selbständig und immer differenzierter wurde. Danach werden die einzelnen, zum Scholaren-Typ gehörenden Lieder besprochen. Schon die erste Analyse bringt überraschende, aber solide Ergebnisse. Gerézdi untersucht die geschichtlichen Grundlagen *Des Gesanges von Gergely über die Bedrängnisse des Demeter Jaksics* (»Gergely éneke Jaksics Demeter veszedelméről« — der neue Titel stammt von Gerézdi —). Er stellt fest, daß Gergely die Gesandtschaft des kroatischen Adelsherrn Demeter Jaksics bei der Hohen Pforte im Jahre 1487 und seine Ermordung nach der Erfüllung seiner diplomatischen Aufgabe besang. Das Lied entstand wahrscheinlich nach 1490, nach dem Tod von Matthias Corvinus. Der Gesang ist das erste erhaltene Denkmal des lyrisch gestimmten, von epischen Elementen getragenen »Bedrängnis-Liedes« (»veszedelem-ének«). Man kann aber mit Recht annehmen, daß diese Gattung auch in den vorangehenden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts blühte.

Auch die im Frühling 1515 entstandene *Cantio Petri Berizlo* von Mihály Szabatkai gehört zu diesem Scholaren-Typ. Das Lied wurde im Interesse des Erzbischofs von Veszprém, Banus von Kroatien, Péter Beriszló geschrieben, der im Kampf gegen die Türken berühmt wurde. Gerézdi kann geschichtlich beweisen, daß das Lied zu einer Zeit entstand, als Beriszló nach vielen Erfolgen vorübergehend eine Niederlage von den Türken erlitt und mit dem kroatischen Adel im Streit stand, ob der Kampf weitergeführt werden sollte. Szabatkai verfaßte sein Propaganda-Gedicht, in dem er den Lesern die früheren Erfolge seines Helden ins Gedächtnis ruft, als König Wladislaus II. den Streit bereits schlichtete. Den Hauptteil des Gedichtes bildet das Lied eines »türkischen Woiwodas«, der im Gefängnis des tapferen Bischofs schmachtet. Es beweist, daß wir in den Scholaren-Liedern — obwohl wir keine anderen Texte besitzen — auch mit einer vollkommen lyrischen Bedrängnis-Lied-Variante rechnen müssen, die in erster Person geschrieben wurde. Das Vorhandensein solcher Varianten bezeugen auch Teile einiger historischer Gesänge von Tinódi. M. Szabatkai war am Hofe von Beriszló wahrscheinlich als weltlicher Familiaris angestellt. Auch sein Gedicht gehörte zum Dienst; er wollte damit die Glaubwürdigkeit seines Herrn verstärken und den Adel zum Kampf gegen die Türken ermahnen. Die in der Beschreibung verwendete Terminologie, die auch später sowohl in der Lyrik als auch in der Epik unantastbar weiterlebt, beweist das Vorhandensein einer Kriegsdichtung.

Auch das Kapitel, das sich mit dem *Lied des László Geszti* beschäftigt, beantwortet viele wichtige philologische Fragen. Gerézdi untersucht die politischen Ansichten dieses

leider nur in Bruchstücken erhaltenen weltlichen Scholaren-Liedes und stellt fest, daß der Verfasser wahrscheinlich mit dem László Geszti identisch ist, der im vertrauten Dienst des Erzbischofs Pál Várdai stand. Gesztis Lied entstand in der Zeit zwischen den Landtagen zu Rákos und zu Hatvan — beide wurden 1525 abgehalten —, als sich die Gegensätze zwischen der höfisch-hochadligen Partei und dem mittleren Adel verschärften. Geszti wollte mit seinem Lied die nach Hatvan ziehenden Adelsleute beeinflussen. Das Lied von Geszti vertritt die Interessen der höfischen Partei und innerhalb dieser besonders die der hohen Geistlichkeit und will den mittleren Adel, der zwischen den Ständen Gegensätze sät, zur Besonnenheit ermahnen, indem er die Türkengefahr betont und sich auf die ehemalige große Zentralmacht unter Matthias Corvinus beruft. Geszti beurteilt mit dieser Konzeption die Parteizwistigkeiten der Stände — mit Recht — vom Gesichtspunkt des ganzen Landes und will die Position der Zentralmacht unterstützen. Das Lied Gesztis ist »ein Propaganda-Gedicht lyrischen Charakters« und gehört zu demselben Typ wie das Lied von Mihály Szabatkai. Das Werk von Geszti hat aber einen weiteren Gesichtskreis. Geszti war ein Familiaris von mitteladeliger Herkunft, der ein bedeutendes Amt ausübte. Ihm war auch die humanistische Literatur nicht unbekannt. Sein Lied steht bereits in einer gewissen Verwandtschaft mit der humanistischen »cohortatio«.

Nach einer gründlichen, auf eine jede Einzelfrage eingehenden Analyse dieser drei Scholaren-Lieder gibt Gerézdi ein zusammenfassendes Bild des Scholaren-Typs in der ungarischen Liederdichtung vor 1526. Die dichterische Tätigkeit des weltlichen Scholaren gehörte zum Hofdienst und vertrat die Ansichte der adeligen Klasse. Er schöpfte teils aus dem Formenschatz der mittelalterlichen Hymnen und Sequenzen, teils aus dem Lehrstoff der einheimischen Schulpraxis. Seine literarische Tätigkeit stand noch in der großen, seit Jahrhunderten wirksamen Tradition der mündlichen Dichtung, er wollte aber sein Werk auch durch die Schrift weitergeben und verewigte seinen Namen regelmäßig in der letzten Strophe des Gedichtes. Die drei Scholaren-Lieder, die vor 1526, vor der verhängnisvollen Schlacht bei Mohács, entstanden, zeugen auch für eine Differenzierung der Liederdichtung, da das erste ein mit epischen Elementen durchgewebtes Bedrängnis-Lied lyrischen Charakters ist, das zweite, das Werk von L. Geszti, ein politisches Propaganda-Gedicht darstellt und das Lied M. Szabatkais für die Tradition eines in erster Person gedichteten lyrischen Bedrängnis-Liedes zeugt.

Diese früh entwickelte Mehrschichtigkeit der ungarischen Liederdichtung beweist noch, daß es auch eine Variante erhalten geblieben ist, die einen Übergang zwischen dem Scholaren-Typ und Vaganten-Typ bildet. Das *László-Lied* und das Gedicht *Weiland guter König Matthias...* (Néhai való jó Mátyás király...) sind Reste dieser Variante. Der Inhalt dieses Typs ist weltlich, seine Stileigenschaften werden aber den mittelalterlichen lateinischen Hymnen entnommen. Auch seine Verfasser sind keine weltlichen Scholaren, sondern kommen aus dem mittleren Klerus oder aus den geistlichen Orden.

Das schönste Kapitel des Buches von Gerézdi bildet vielleicht die Untersuchung des *László-Liedes*. Eine lateinische und eine ungarische Textvariante des Liedes gab zu einer langen Diskussion Anlaß, ob der lateinische oder ungarische Text der ursprüngliche war. Im letzten Jahrzehnt hat die Theorie von Vargyas — er hielt die ungarische Variante für ursprünglich — beinahe einen endgültigen Sieg erfochten. Gerézdi untersucht das Problem von neuem, legt jedes Wort wieder auf die Waage und kommt zum Ergebnis, daß die lateinische Variante die erste war. Der Verfasser des ungarischen Textes konnte nämlich die lateinische Fassung nicht überall verstehen und milderte auch die politische Aktualität der lateinischen Vorlage. Gerézdi stellt auch die Entstehungszeit des latienischen Liedes genau fest. Es entstand zur Zeit des tschechischen Feldzuges von Matthias Corvinus. Darum wird im Text die hunnisch—ungarische Verwandtschaft betont und der Kampf Lászlós gegen die »Hussiten« (Tschechen) erwähnt. Eine Propagierung dieser Politik konnte nur in den Jahren 1468—1478 nötig sein, also entstand auch das Lied zu dieser Zeit. Die ungarische Übersetzung konnte einige Jahrzehnte später, zu Beginn des 16. Jahrhunderts entstehen. Die Form des Gedichtes beweist, daß der Verfasser des *László-Liedes* auf jedem Fall ein »poeta doctus« war, doch kein Humanist, da er vorwiegend den Formenschatz der Bibel anwendete.

Eine verwandte, verweltlichte Form des *László-Liedes* ist das Gedicht *Weiland guter König Matthias...*, das nach 1510 verfertigt wurde. Durch die Analyse des Epitaphs von Matthias Corvinus kann Gerézdi die Ergebnisse János Horváths ergänzen. Er stellt das Gedicht in die

richtigen geschichtlichen Zusammenhänge und betont, daß es ein Werk des Matthias-Kults zur Zeit des Jagello-Hauses ist und die politischen Ansichten, das historische Bewußtsein und die Machtbestrebungen des mittleren Adels zum Ausdruck bringt. Der unbekannte Verfasser beklagt mit einer Nostalgie den Tod des großen Königs, der das Land zur Großmacht erhob. Die Form und der Stil des Liedes setzt die Traditionen der mittelalterlichen, vulgärlateinischen Klagelieder fort und verwendet die Schemata der geistlichen Dichtung. In der späteren ungarischen Literatur konnte dieser Typ keine weitere Zukunft mehr haben, in einigen Klageliedern wird aber auch noch diese Tradition gepflegt.

Auch die berühmte, zum Vaganten-Typ gehörende Kantilene von F. Apáti wird in der Monographie von einer neuen Seite her beleuchtet. Sie ist die einzige ungarische Satire unter den Liedern des Jagello-Zeitalters. Da das Thema und der Stil des Liedes von den übrigen bereits behandelten Gedichten der Zeit abweicht, untersucht Gerézdi mit einer besonderen Aufmerksamkeit dieses Lied. Das in den Jahren 1523—26 entstandene Gedicht hat einen viel weiteren Gesichtskreis als die Scholaren-Lieder, die Auffassung ist aber unhaltbar, daß es eine hussitische Kantilene wäre. Die Kantilene Apátis vertritt die Konzeption des mittleren Adels und verspottet in diesem Sinne die ungarische Gesellschaft vor Mohács. Von den Baronen, Adeligen und Bischöfen spricht er noch mit feinen, gemäßigten Worten, seine Stimme wird nur dann leidenschaftlich, als er die Bauern kritisiert. Nach der Ansicht Gerézdis steckt die Angst des Kleinadligen hinter diesen Zeilen, da er sein Schicksal in der feudalen Anarchie nicht gesichert sieht und die Barone zur Aufhebung der Anarchie im Interesse der »Heiligen Krone« ermahnt. Obwohl Apáti die Gesellschaft seiner Zeit kritisiert, will er sie doch nicht verändern, sondern konservieren. Seine Kantilene ist keine antifeudale Satire, sie hat nur satirische Absichten, aber das Bild, das sie von der Gesellschaft entwirft, ist unbedingt sehr oberflächlich. Apátis Gedicht ist aber doch mit der europäischen Vaganten-Satire verwandt. Daß die Kantilene auf einem relativ hohen künstlerischen Niveau steht und daß sich dieser Typ auch später in der Dichtung der Reformation so reich entfaltet, macht die These Gerézdis wahrscheinlich, daß dieser Typ auch bereits vor Apáti blühte.

Die schwerste Aufgabe hatte Gerézdi bei der Darstellung der ungarischen Liebesdichtung. Von den Liedertypen, die in den vorangehenden Kapiteln behandelt wurden, waren ja ein paar Liedertexte immer vorhanden, von der Liebeslyrik vor Mohács besitzen wir aber nur ein Bruchstück von zwei Zeilen und ein Sprüchlein, das beim Tanz ausgerufen wurde. Auch die ersten Jahrzehnte nach der Schlacht bei Mohács liefern uns sehr spärliche Reste. Wegen dieses katastrophalen Textmangels mußte Gerézdi in unserer späteren Liebesdichtung die Merkmale suchen, die wahrscheinlich auf eine längere Tradition zurückzuführen sind. Durch diese Untersuchung wurde auch Balassi, der große Renaissance-Dichter der ungarischen Liebesdichtung in ein neues Licht gestellt, da Gerézdi in seiner Dichtung mehrere solche Liedertypen entdeckt, die man nur aus fremden Mustern — ohne eine ungarische Tradition anzunehmen — nicht verstehen kann. In der Liebesdichtung von Balassi entwickelte sich eine adelige Lyrik — die bereits auf ein hohes Alter zurückblicken konnte — zu einer Literatur von europäischem Niveau. Gerézdi entdeckt auch die stilistischen Vorlagen dieser Liebesdichtung (»Cantio de amicula«) in der mittelalterlichen, süßlich-verblümten Klosterliteratur, die vor allem für Nonnen bestimmt war.

Gerézdi räumt mit den traditionellen Anschauungen der bisherigen Forschung eben in diesem Kapitel am entschiedensten auf. Er weist die allgemeine Annahme zurück, daß die ungarische namenlose Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts Volksdichtung wäre. Man berief sich früher auf eine berühmte Aussage J. Sylvesters, die aber mißverstanden wurde. Sylvester sprach nämlich von Liedern »unseres Volkes«. Das Wort »Volk« wurde aber hier in der Bedeutung »gens« gebraucht, und Sylvester wollte von der Dichtung der ungarischen Nation sprechen. Die ungarische Liebeslyrik des 16. Jahrhunderts ist also auch nach Sylvesters Wortgebrauch — wie es auch den Tatsachen entspricht — keine Volksdichtung, sondern Kunstdichtung.

*

Es gelang Gerézdi, einen beträchtlichen Teil der philologischen Fragen zu lösen, aus den beantworteten Fragen überraschende, aber besonnene Folgerungen zu ziehen und dadurch von den Anfängen der ungarischen weltlichen Lyrik ein einheitliches und zusammenfassendes Bild zu geben, das wir bisher nicht besaßen. Gerézdi konnte uns überzeugen, daß die weltliche Lyrik in Ungarn vor 1526 bereits eine mehrschichtige Literatur war, da er im spärlichen schriftlichen Material Typen

des Scholaren-Liedes, der satirischen Vaganten-Kantilene, des im Stil der geistlichen Dichtung verfaßten Propaganda-Gedichtes und der Liebeslyrik entdecken konnte. Alle Probleme konnte er in diesem Buch gewiß nicht lösen, er schuf aber das feste Gerüst einer neuen Synthese, das durch weitere Forschungen ergänzt und ausgebaut werden kann.

TIBOR KOMLOVSZKI

Andreas Angyal: Die slawische Barockwelt

Leipzig, 1961. Seemann Verlag, 321 S.

Der ersten zusammenfassenden Monographie über das slawische Barock muß auch die ungarische Literaturwissenschaft gebührende Aufmerksamkeit schenken. Nicht allein, weil sie aus der Feder eines ungarischen Verfassers stammt, sondern vor allem auch, weil die Kenntnis des hier behandelten Stoffes für jeden, der sich die Erforschung der ungarischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts zur Aufgabe gesetzt hat, geradezu unentbehrlich ist. Die Literaturhistoriker, die sich der Ergründung der verschiedenen ungarischen Literaturepochen widmen, begnügen sich in der Mehrzahl der Fälle mit einer mehr oder minder gründlichen Beschlagenheit in der zeitgenössischen deutschen, französischen und italienischen Literatur, ohne sich viel um das Schrifttum unserer Nachbarvölker zu kümmern, so daß dessen Kenntnis zu den größten Seltenheiten gehört. Und doch läßt sich die ungarische Literaturwissenschaft durch die Vernachlässigung dieses in unserer unmittelbaren Umgebung vor sich gehenden literarischen Schaffens ungemein viel entgehen, wovon sich jeder Leser des vorliegenden Buches von Andreas Angyal unschwer zu überzeugen vermag. Hier wird uns erstmals Gelegenheit geboten, den umfangreichen Stoff der slawischen Literatur eines ebenso großen wie bedeutenden Zeitabschnitts im Zusammenhang mit der ungarischen und in aufschlußreicher Veranschaulichung ihrer wechselseitigen Beziehungen kennenzulernen. Dieser neuartige, Osteuropa umspannende Überblick enthält, hinsichtlich des hier behandelten Barockzeitalters, geradezu verblüffende Lehren und Enthüllungen. So wird man sich u. a. der unzertrennlichen Bindungen und nahen Verwandtschaft bewußt, die zwischen der ungarischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts und jener der benachbarten Völker ein dichtes Netz fest miteinander verflochtener Fäden gewoben haben. In manchen Fällen, wie etwa in dem Zrínyis, wußten wir es bereits bisher, doch bereichert Angyals Buch auch auf diesem Gebiet in hohem Maße unsere Kenntnisse. Doch nicht nur das Aufdecken der unmittelbaren Zusammenhänge und der zahlreichen gegenseitigen Beziehungen bietet den ungarischen Literaturforschern äußerst nützliche Aufschlüsse, vielmehr auch der Einblick in die unterschiedlichen Parallelerscheinungen der zeitgenössischen ungarischen und slawischen Literaturen. In neuer, ungemein fesselnder Art beleuchtet Angyals Werk die große Ähnlichkeit der ungarischen Barockliteratur besonders mit der kroatischen, tschechischen, slowakischen und polnischen Barockliteratur und die analogen Merkmale ihres Entwicklungsganges. Noch plastischer wären diese Bindungen zutage getreten, hätte der Verfasser die ungarische Barockliteratur noch enger in seinen Themenkreis mit herangezogen, statt sich mehr oder weniger auf das slawische Barock zu beschränken, mit anderen Worten, falls er seine interessanten Untersuchungen auf die Barockkultur ganz Osteuropas ausgedehnt hätte. An diesen Umstand knüpft sich meine erste kritische Bemerkung.

Es wäre gewiß abwegig, dem Verfasser als Fehler anzurechnen, daß er statt des osteuropäischen Barocks nur über das slawische Barock schrieb. Hingegen kann ich nicht umhin, festzustellen, daß die Umgrenzung des dem Werk zugrundeliegenden Themenkreises unvermeidliche Schwierigkeiten nach sich zog und zwangsweise den Keim gewisser Gebrechen in sich trug. Es stellt sich nämlich von Anfang an die Frage, gibt es überhaupt ein eigenes slawisches Barock? Gibt es spezifisch slawische Merkmale der barocken Kultur, Kunst und Literatur, Kriterien, die bei den slawischen Völkern gemeinsam und bei den nichtslawischen Völkern nicht anzutreffen sind? Bezeichnet auch Angyal gewisse Erscheinungen wiederholt als typisch slawisch, vermag er uns dennoch nicht zu überzeugen, daß es ein besonderes, eigenständiges slawisches Barock gibt. Die notwendige Voraussetzung hierzu wäre eine Art rassisch und national bedingter

slawischer Einheit, die es nicht nur im Barock, vielmehr selbst zur Zeit der nationalen Bewegungen nie gegeben hat. Diesen Widerspruch scheint der Autor selbst auch gefühlt zu haben, weshalb er — unseres Erachtens mit vollem Recht — in seine Erörterungen des öfteren gewisse Erscheinungen der ungarischen und rumänischen Literatur mit einbezieht. Doch während er über diese Periode der slawischen Literaturen ein lückenloses Bild entwirft, wählt er unter den ungarischen und rumänischen Gegebenheiten bloß jene aus, die mit slawischen Literaturbelangen in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Doch selbst aus dieser eklektischen Behandlung der ungarischen und rumänischen Literatur geht deutlich genug hervor, daß sich die Barockliteratur dieser nichtslawischen Völker von jener der benachbarten Slawen kaum wesentlich unterscheidet. Nicht genug an dem, steht beispielsweise manches, was der Autor in der kroatischen Barockliteratur als »echt slawisch« bezeichnet, mit der zeitgenössischen Literatur des benachbarten Ungarn in viel engerer Verwandtschaft als allenfalls mit der weit entfernteren ukrainischen oder russischen. In jeder Beziehung wäre es daher angemessener, von einem osteuropäischen Barock als wirklich existierendem Begriff und einer greifbaren Tatsache zu sprechen, zumal die osteuropäische Barockkultur in der Tat so manche gemeinsame, von der westeuropäischen abweichende Züge aufweist. Ebenso wie man über die Geschichte der Barockliteratur einzelner osteuropäischer Völker schreiben kann, mag man freilich auch die Barockkultur der verschiedenen slawischen Literaturen in einer Monographie zusammenfassen, doch müßte man in diesem Fall von der Barockliteratur der slawischen Völker oder dem Barockzeitalter der slawischen Literaturen sprechen, nicht aber von einem »slawischen Barock«. Daß Angyal von früheren bürgerlichen Werken den Begriff einer eigenständigen »slawischen Barockwelt« übernahm, auf den er dann bis zu einem gewissen Grad den ganzen Gedankengang seines Buches aufbaute, wurde zum Ausgangspunkt mancher Widersprüche und gereichte seiner Monographie nicht zum Nutzen.

Das »slawische Barock« ist aber nicht der einzige zwielichtig-verschwommene Begriff in Angyals Terminologie. Bedauerlicherweise übernimmt und verwendet der Autor ziemlich kritiklos einige nie genau umschriebene und deshalb zur wissenschaftlichen Kennzeichnung literarischer Erscheinungen wenig geeignete Kategorien aus der früheren geistesgeschichtlichen Fachliteratur des Barock. Häufig gebraucht er gewisse paradox klingende Bezeichnungen, wie etwa »Barockromantik«, »Barocksentimentalismus«, »Barock-Psychologismus«, »Barock-Enzyklopädismus«, »Barock-Expressionismus«, »Barocknaturalismus«, und ähnliche Begriffe, ohne genauer anzugeben, was er darunter versteht. Noch weniger können wir uns mit dem von Angyal befolgten Verfahren einverstanden erklären, das ihn dazu veranlaßt, sich bei der Charakterisierung einzelner Literaturwerke für gewöhnlich auf deren knappe Beschreibung zu beschränken und als Beweis für deren zweifellos barocken Charakter sich eines der oben zitierten oder ähnlichen Zauberformeln zu bedienen, die er für das eben besprochene Werk am passendsten und treffendsten erachtet. Gewiß pflegt sich der Verfasser insofern nicht zu irren, daß das, was er als »barock« bezeichnet, in der Tat mit Recht als barock gelten kann, höchstens ließe sich darüber streiten, ob es richtig ist, daß er auch die manieristischen Werke in das große Kapitel der Barockliteratur eingliedert. Das häufige Operieren mit den erwähnten »Zauberformeln« ist eher deshalb mißlich und bedauernswert, weil es den Autor häufig einer gründlicheren Analyse der besprochenen Literaturwerke enthebt.

Der abwegige Gebrauch der mit nicht eben glücklicher Hand gewählten Kategorien macht sich besonders auffallend im Aufbau und der Kapitelgliederung des Buches bemerkbar. Abgesehen von einem einleitenden und einem abschließenden Kapitel über die letzten Wellenschläge des Barock, teilt Andr. Angyal seinen Stoff in folgende Kapitel: »Barock-Gotik«, Humanismus«, »Adelige Barockkultur« und »Völkischer Barock-Heroismus«. Obwohl ich an diesen Begriffsbezeichnungen manches auszusetzen hätte, erklärt der Verfasser wenigstens bei diesen klar und deutlich, was er unter ihnen versteht: das Wiederauftauchen mittelalterlicher Erscheinungen, das Weiterleben der humanistischen Überlieferungen, die Kultur des Landadels und die in der Welt der Grenzfestungen entstandene Literatur. Eine andere Frage ist, ob eine derartige typologische Gruppierung richtig und vertretbar sei. Vor allem wirft sie jede chronologische Übersicht über den Haufen, vermengt die Literaturschöpfungen der verschiedenen Nationen zu einem schwer entwirrbaren Knäuel und macht den behandelten Stoff auch in sozialgeschichtlicher Hinsicht vollkommen unübersichtlich. Obwohl der Verfasser ausnahmslos, bei der Besprechung eines jeden Schriftstellers oder Werkes ein genaues Bild jenes nationalen, geschichtlichen und sozialen Milieus vermittelt, in

dem der betreffende Schriftsteller wirkte oder in welchem das betreffende Werk entstand, vermag sich doch keine klare Konzeption zu entfalten, da er die primären historischen und literarischen Gesichtspunkte durchwegs jenen Kategorien unterordnet, welche die Reihenfolge der einzelnen Kapitel bestimmen. Diese Kategorien sind jedoch — es gibt wohl keine treffendere Bezeichnung für sie — geistesgeschichtliche Kategorien.

Man könnte gegen die Grundsätze und Methoden, die der Autor der Gliederung seines Stoffes zugrundelegt, noch mancherlei Einwände erheben, doch müssen wir trotz aller methodologischen Unzulänglichkeiten des Buches, trotz der diskutierbaren Konzeption und ungeachtet des Weiterlebens gewisser überholter geistesgeschichtlicher Vorstellungen, Auffassungen und Lösungen als wichtigstes Kriterium der Wertung im vorliegenden Fall, meines Erachtens, weniger die Methode und Anschauungsweise, als vielmehr den Reichtum und die Vollständigkeit des hier vereinigten und behandelten Stoffes in den Vordergrund stellen. Und in dieser Beziehung kann man das hohe Verdienst, das sich der Autor nicht nur — und vor allem nicht in erster Linie — um die heimische, vielmehr aber um die internationale Literaturforschung erworben hat, nicht hoch genug anrechnen. Als erster unternahm er es, ein zusammenfassendes Bild über die Barockkultur und Barockliteratur der slawischen Völker zu entwerfen und eine überwältigende Materialfülle in sein Buch aufzunehmen, die sich auf das Literaturschaffen der verschiedenen slawischen Völker und Sprachgebiete verteilt und die der Verfasser noch um etliche Beispiele aus der rumänischen und ungarischen Barockliteratur ergänzt und bereichert. Trotz aller methodologischen Mängel bietet Angyals Buch vor allem jenen Lesern, die keine slawische Sprache beherrschen, einen äußerst nützlichen und wertvollen Wegweiser durch die osteuropäische Barockliteratur. Überdies vermittelt es — mit voller Berechtigung — einen sich weit über die Grenzen der Barockforschung erstreckenden Ausblick, was durchaus zu begrüßen ist. Immer wieder betont Angyal im Laufe seiner Auseinandersetzungen seine anhand zahlreicher Beispiele bewiesene Überzeugung, daß das slawische (richtiger: osteuropäische) Barock einen der verwandten Geistesrichtung der westeuropäischen Völker gleichwertigen und ebenbürtigen Teil der gesamten Barockkultur bildet, ohne dessen gebührende Berücksichtigung keine wissenschaftlich fundierte Synthese der Barockliteratur, oder deren verschiedener Teilgebiete denkbar ist. Angyals verdienstvolle Arbeit wird der Problematik des osteuropäischen Barocks und dessen Einzelerscheinungen in die internationale Barock-Fachliteratur Eingang verschaffen und zumindest hinsichtlich dieses Zeitabschnittes die irrige und von Angyal mit größter Folgerichtigkeit bekämpfte Auffassung zerstreuen, die großen Strömungen der europäischen Kultur hätten jenseits der Oder keinen Widerhall gefunden. Man hätte dem Werk auch dem wirklichen Verlauf der Entwicklung angemessenere Gesichtspunkte und eine folgerichtigere marxistische Weltanschauung zugrundelegen können; dennoch bildet es in seiner gegenwärtigen Form einen bedeutenden und wertvollen Beitrag zur intensiveren Erforschung der Literatur- und Kulturgeschichte und vor allem auch der internationalen Barockkultur. (Ein Namenregister hätte dem Leser die Benützung des Werkes bedeutend erleichtert.)

TIBOR KLANICZAY

Endre Pálffy : Histoire de la littérature roumaine

Éditions Gondolat, Budapest 1961, 445 p.

Abstraction faite de l'oeuvre d'Árpád Bitay, parue il y quelque quarante ans à Gyulafehérvár *Panorama de l'histoire littéraire roumaine* (7) — que l'auteur lui-même ne considérait que comme un «indicateur d'histoire littéraire» — nous pouvons dire que ce livre est la première histoire complète de la littérature roumaine en langue hongroise. Comme tous les travaux de pionnier, elle posait à l'écrivain une tâche difficile: il devait mener ses lecteurs dans un domaine absolument inconnu, en donnant d'une part un tableau d'ensemble à partir de la poésie populaire et des premières tentatives du féodalisme à nos jours, d'autre part en présentant — en premier lieu par la peinture soigneuse des portraits d'écrivains remarquables — les phénomènes importants de la littérature roumaine, dont la connaissance favorisera une prise de contact meilleure du lecteur hongrois avec de

nombreuses questions intéressantes et plus d'une fois inquiétantes du passé et du présent.

L'activité antérieure d'Endre Pálffy l'avait de plein droit prédestiné à accomplir cette tâche. Il est d'origine transylvanienne et a fait une partie de ses études universitaires à Bucarest; l'atmosphère particulière à la littérature et à la civilisation roumaines relève donc de ses expériences personnelles. Il a enseigné pendant de longues années, et enseigne encore actuellement l'histoire de la littérature roumaine: au début à l'École Supérieure de Pédagogie de Budapest, actuellement à l'Université Eötvös Loránd. Les résultats positifs de sa grande pratique d'enseignant sont d'ailleurs visibles dans son oeuvre.

Avant tout du fait qu'il a su vaincre avec honneur le grand problème des limites restreintes de l'ouvrage. Appelée à présenter en langue hongroise un certain nombre de littératures étrangères, dont l'un des volumes est le livre que nous avons sous les yeux, la série publiée par les éditions Gondolat est de toute évidence destinée en premier lieu au grand public. Le spécialiste se trouvait donc en présence de deux problèmes: il devait donner pour la première fois en langue hongroise un tableau de l'évolution permettant aussi une prise de contact de la part des historiens de la littérature, donc des constatations scientifiquement fondées et acceptables, et il devait en même temps respecter les limites données et rédiger son oeuvre de façon qu'elles pût aussi éveiller l'intérêt du lecteur moyen.

Le respect fidèle de ce double object if est la vertu majeure du livre de Pálffy. Celui qui l'a lu a reçu un tableau clair, sans équivoque, de l'évolution de la littérature et de la culture des Roumains, et dans une certaine mesure de leur histoire politique. La périodisation de l'ouvrage et les chapitres construits avec netteté à la base de cette périodisation assurent au lecteur une documentation facile. Mais ceci est dû aussi à la brève introduction sociale et politique que nous trouvons en tête de chaque chapitre, et qui non seulement décrit la voie de l'évolution nationale roumaine, mais la rend tangible par la présentation des évènements politiques les plus importants. Nous devons apprécier tout particulièrement le sens de Pálffy pour les proportions; il ne se laisse pas entraîner par sa plume, même lorsqu'il arrive à son propre domaine de recherches. Son livre est solidement construit et donne une juste idée de ce qu'il juge important ou peu significatif, non seulement par ses appréciations, mais aussi par l'étendue des chapitres et des portraits d'écrivains. De ce point de vue, nous aurions pourtant aimé lire un peu plus d'une phrase sur Eugen Jebeleanu (381). Le poète roumain progressiste contemporain, qui éprouve de la sympathie pour la culture hongroise, aurait peut-être mérité une analyse un peu plus longue.

Les portraits d'écrivains de Pálffy se composent de la présentation des données biographiques et de l'analyse succinte des oeuvres essentielles. A propos des oeuvres épiques importantes, l'auteur ne craint pas de raconter le contenu, et prend soin de présenter quelques passages caractéristiques traduits en partie par de remarquables poètes hongrois.

Tout ce qui ne satisfait pas pleinement le lecteur s'explique par les limites dues au caractère de l'édition. L'absence de profondeur esthétique, ce n'est pas à Pálffy que nous la reprochons. Souvent il ne détermine les traits positifs ou les déficiences d'un auteur qu'à la base des éléments ayant trait aux idéaux ou au contenu; l'analyse des questions esthétiques et surtout des éléments formels est souvent faite un peu à la hâte. Ainsi par exemple nous n'apprenons rien des propriétés caractéristiques de la versification roumaine, de son développement, nous ne savons pas dans quelle mesure elle est en rapport avec les lois prosodiques d'autres littératures et dans quelle mesure elle en diffère.

Ce n'est pas non plus pour le lui reprocher que nous relevons l'absence d'une application beaucoup plus profonde et plus fréquente des éléments de la comparaison. Nous nous contenterons d'indiquer quelques exemples pour illustrer notre assertion: Dans quelle mesure le baroque entre-t-il dans le style compliqué et touffu du métropolite Varlaam, caractérisé par Pálffy en une seule phrase? (81) Peut-on établir un parallèle entre *L'histoire mystérieuse* de Cantemir et les romans d'essai esteuropéens du même genre du XVIIIe siècle? (*Kartigam* du Hongrois Ignác Mészáros, *René* du Slovaque Josef Ignác Bajza. 109) Doit-on considérer comme une faute l'idéalisation du passé dans Negruzzi — n'est-ce pas simplement une conséquence des nombreux facteurs de l'époque ou des corrélations complexes de ces facteurs? (145) Dans quelle mesure la »résignation d'Alexandrescu à son sort« dépend-elle du biedermeier? (149) Nous pourrions citer encore beaucoup d'autres questions qui préoccupent le lecteur connaissant à peine la littérature roumaine, mais désireux de se documenter le mieux possible. Les diverses phases de la forma-

tion de la nation roumaine au XIXe siècle se déroulent sous nos yeux avec une vigueur convaincante et d'une manière souvent dramatique. Tant dans la peinture du tableau général de l'époque que dans les portraits des divers écrivains, l'auteur découvre de temps à autre les corrélations ouest-européennes (chez les Roumains en premier lieu françaises), russes ou venant des peuples voisins (hongroises), mais de ce point de vue il se contente généralement de rester à la surface, sans parvenir aux racines sociales et idéologiques des rapports, ou à l'appréciation esthétique découlant des corrélations de ces racines — tout ceci à cause des entraves explicitement présentées. A quel point il n'était pas responsable dans la plupart des cas de cette déficience, nous l'avons senti le mieux en lisant le portrait de Titu Maioresco. C'est justement Endre Pálffy qui a démontré dans sa thèse de doctorat la contradiction complexe de cette grande figure de la critique roumaine: alors qu'il servait dans la plus grande mesure l'idéologie de la classe régnante et essayait d'entraver par tous les moyens le progrès des idées en s'appuyant sur sa position puissante, Maioresco avait donné une grande impulsion à la langue poétique roumaine, enrichissant à maints égards ses moyens d'expression. Ici, dans le bref exposé, le lecteur ne reçoit pas grand-chose de la fine dialectique de cette contradiction. Mais il en est presque de même du portrait d'Eminesco, présenté du reste avec beaucoup de soin. Il y manque justement ce que l'observateur impartial trouve de plus remarquable et de plus hardi dans la vie et la carrière artistique du plus grand poète de la littérature roumaine: la représentation du contraste immense existant entre l'atmosphère provinciale de son pays et les événements culturels européens modernes de Vienne et de Berlin, monde de la décadence bourgeoise, et qui a donné naissance à sa poésie à la fois populaire et grande ville (occidentale), romantique et réaliste, révolutionnaire et parnassienne. Dans la littérature de l'époque du réalisme il se présente aussi beaucoup de problèmes qui auraient exigé une réponse plus solide; l'esprit «narodnik», le conflit des vues «rurales» et «urbaines», la manière de voir partiale de la question paysanne: autant de problèmes qui ne nous sont pas inconnus. Un examen plus minutieux de la base sociale et des conséquences esthétiques aurait pu sans aucun doute les éclairer un peu. Il n'y a pas que Ioan Al. Brătescu-Voinești qui a critiqué à la fin du XIXe siècle l'antipathique monde capitaliste, en se plongeant dans une rêverie univoque du passé. Cette attitude d'écrivain est illustrée également dans notre littérature du fin du siècle par de nombreux exemples d'écrivains de «l'opposition». Quelle est la raison de ce que la carrière d'un Goga ou même d'un Rebreanu, qui ont par ailleurs présenté tant de traits positifs à leur départ et dans toute leur oeuvre, ait abouti au fascisme? Par une analyse soigneuse, cette voie aussi aurait pu être tracée de toute évidence, — il en existe des exemples dans d'autres littératures est-européennes. Il suffira peut-être de n'indiquer ici que le cas du Slovaque Milo Urban.

Nous pourrions continuer de poser des questions. Tout ce que nous avons dit n'avait pas pour but de mettre l'auteur de ce livre fort intéressant et utile sur le banc des accusés. Nous avons simplement voulu attirer l'attention sur le fait que ce sujet soulevé dans une édition populaire — l'histoire de la littérature roumaine — mériterait d'être étudié sur des bases plus larges que dans ce livre. Ce serait du reste un grand profit pour la littérature comparée hongroise qui prend actuellement un nouvel essor.

Pálffy pense partout à faire paraître, si brièvement que ce soit, les parallèles hongrois de la littérature roumaine; cet effort doit être apprécié d'une façon très positive, ne serait-ce que par le fait que, de cette manière, le lecteur hongrois peut facilement s'orienter dans ce domaine, qui lui est de nos jours encore tragiquement étranger. Néanmoins ces parallèles se contentent souvent d'enregistrer les phénomènes, sans souligner l'arrière-plan social et politique, esthétique ou philologique. Voici un seul exemple pour illlustrer ce fait: A propos d'Eminesco, Pálffy cite à deux reprises Vajda: le *Jubilate* au sujet de *L'empereur et le prolétaire* (209), et *La comète* au sujet de *L'étoile du soir* (237). N'aurait-il pas fallu en profiter pour établir — ne saurait-ce qu'en une ou deux phrases — un parallèle entre les conditions sociales et économiques hongroises et roumaines qui expliquent la parenté des deux poètes, entre les tendances (esthétiques) des écrivains et éventuellement entre les caractères des deux poètes? Les rapports de Petőfi et Josif, Coşbuc et Arany, Goga et Ady prendraient plus de relief à nos yeux si Pálffy ne se contentait pas de nous donner une simple constatation des faits.

Il faut parler à part du style de l'ouvrage. Il est facile et clair, agréable à lire. Dans la rédaction de son livre, Pálffy a su également allier avec art les points de vue de

l'exigence scientifique et de la vulgarisation, prise au sens le plus noble du mot. Nous ne sentons ses efforts pour vaincre les difficultés, particulièrement les limites strictement imposées, qu'en de rares endroits. La conséquence de ces efforts est que l'on trouve dans le texte des généralisations qui ne caractérisent pas suffisamment l'écrivain ou le phénomène dont il s'agit. Cependant ces faiblesses n'ont qu'une importance réduite, même du point de vue quantitatif, par rapport aux qualités incontestablement remarquables du style de l'ouvrage.

Le volume d'une importance et d'une valeur exceptionnelles se termine par une brève *Bibliographie recommandée* et une bibliographie présentée par Sándor Kozocsa et György Radó sous le titre *La Littérature roumaine en Hongrie*.

László Sziklay

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1963. VI. 25. — Terjedelem: 17,75 (A/5) ív, 2 ábra

63.57360 — Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultura (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 the European countries in the past (during the middle ages, Humanism. Reformation, Enlightenment, etc.) as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is 110 Forints a volume. Orders may be placed with Kultura Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на немецком французском, английском, русском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходит ежегодно в томе объемом 20—25 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultura» (Budapest 62, Postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

50,— Ft

INDEX

Tolnai, G. : Zur Geschichte der Faust-Sage in Ungarn 3

Vincze, L. : Ein Philantropist in Ungarn 21

Berczik, Á. : János Arany, der erste ungarische vergleichende Literaturwissenschaftler 59

Pálffy, E. : La parenté d'idées de deux poèmes héroï-comiques 91

Varannai, A. : John Bowring and Hungarian Literature 105

Katona, A. : Problems of Adjustment in George Eliot's Early Novels 149

Chronica

Ein unveröffentlichter Brief Thomas Manns an József Turóczi-Trostler .... Il problema dell'autenticita di Naldo Naldi (Csapodi, Cs.) — Il soggiorno di Giambattista Casti a Vienna (Koltay-Kastner, J.) — La matiere hongroise du «Petit Larousse» 1963. (Kunszery, Gy.) 163

Bibliographia 183

Index: 26.019

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS
I. BÁN, A. GYERGYAI, E. HALÁSZ, L. KARDOS, I. KIRÁLY,
T. KLANICZAY, J. MEZEI, P. MIKLÓS, I. SŐTÉR

REDIGIT
L. BÓKA

TOMUS VI FASCICULI 3–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1964

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

REDIGIT

BÓKA LÁSZLÓ

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. 20—25 ívnyi terjedelemben.

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Az *Acta Litteraria* előfizetési ára belföldre 80,— Ft, külföldre pedig 110,— Ft. Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (Budapest V., Alkotmány u. 21. Bankszámla: 05-915-111-46), a külföld számára pedig a Kultúra Könyv és Hírlap Külkereskedelmi Vállalatnál (Budapest 62, Postafiók 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

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

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

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

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de 110 forints par volume.

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

Faust-Studien*

Von

JÓZSEF TURÓCZI-TROSTLER †

(Budapest)

I. Heine und Faust

1824 besuchte Heine Goethe. Nicht viel früher hatte er seine Werke gelesen und einem seiner Freunde gegenüber sich jauchzend geäußert: »Ich bin nicht mehr blind, ich bin ein sehender Heide.« Heine sah der Begegnung mit großer Erwartung und beklommenen Herzens entgegen. Desto größer war seine Enttäuschung. Goethes Hauptsorge war zu dieser Zeit, die Faust-Tragödie zu beenden, die Ernte seines Lebens einzubringen, sein geistiges Erbe zu sichern. Aus Befürchtung für seine menschliche Würde und seinen schwer erkämpften Stand mag er allerdings die Rechtskontinuität und die obligaten Vorschriften des gesellschaftlichen Verkehrs mehr als nötig geachtet haben, aber der Schwärmerei für das Mittelalter, der kränklichen und reaktionären Romantik machte er keine Geständnisse. Am Gipfelpunkt seines Weltruhms, im letzten Jahrzehnt seines Lebens, baute er seine Verbindungen mit den bedeutendsten Geistern Europas aus. Sein Haus in Weimar war ein wahrhaftiger Wallfahrtsort, an dem Deutsche, Franzosen, Engländer, Polen, Russen, Amerikaner, Ungarn und Iren einer dem andern die Klinke gaben. Goethe führte nur mit solchen Gästen ein längeres Gespräch, die ihm geistig nahe standen, die ihm Nachrichten von neuen, sich im Entfalten begriffenen nationalen Literaturen, von unbekannten Gegenden und Völkern der Welt, von neuen Entdeckungen der Naturwissenschaften mitbrachten, die sich also — mit Goethes Worten — als »fruchtbare Partner« erwiesen. Was hätte aber wohl Heine für Goethe zu sagen gehabt, Heine, ein angehender Dichter, der ihm seine Erstlingswerke ein Jahr früher eingesandt hatte, ohne eine Antwort darauf zu erhalten? Wir wissen nicht, wie sich die Begegnung in Wirklichkeit abspielte, aber keinesfalls so, wie Heine es erwartet hatte. Heine versuchte einmal (und fügen wir hinzu, zum letztenmal) im Leben, sich Goethe zu nähern, der, seiner Gewohnheit gemäß, Heines Namen in sein Tagebuch eintrug, ihn aber mit ausgemessener, fast abweisender Höflichkeit empfing. Es ist begreif-

* Erschienen als Vorwort zum Band Heinrich Heine: *Doktor Faust* — Nikolaus Lenau: *Faust*. Budapest, 1962 (ungarisch). Das Sammelwerk zum Thema, Faust in der Weltliteratur (beim Verlag Magyar Helikon seit 1958 herausgegeben), hatte József Turóczi-Trostler bis zu seinem Tode (1962) betreut und redigiert.

lich, daß Heine seine Enttäuschung und seinen Ärger nicht vergessen konnte, und sich nur schwer entschloß, sich über Goethe zu äußern. Die Begegnung bedeutete trotzdem eine Wendung in seinem Leben; nicht nur deshalb, weil er das universellste Genie der Zeit von Angesicht zu Angesicht zu sehen bekam, sondern auch deshalb, weil er erkannte, daß in Goethes Person der letzte große Vertreter einer ganzen weltgeschichtlichen Epoche vor ihm stand, und wenn er später auch selbst unter die Götzenstürmer ging und mit unbegreiflich verfehlter Beurteilung der Maße und Perspektiven neben der Anerkennung der künstlerischen Größe Goethes nur die unzeitgemäßen und apolitischen Züge seiner Haltung in der Literatur hervorhob — tat er das alles wohl deshalb, um sein eigenes Selbstbewußtsein zu steigern, seine eigene dichterische Berufung zu bestätigen, um seinen historischen Platz in der deutschen Literatur als den des Vertreters einer neuen demokratischen Zeitperiode und eines Dichters der neuen zeitgemäßen Dichtung klarzustellen. Sobald er die neuen fixen Punkte seiner gesellschaftlichen und künstlerischen Orientation gefunden hatte, änderte sich auch seine Goethe-Bewertung. Jetzt hielt er ihn bereits für die freieste deutsche Erscheinung und ersah in ihm seinen einzigen Waffenbruder im Kampf gegen die deutsche Misere, die antihumanistische, nazionalistische Front, gegen das Undichterische und Kunstlose.

Heine äußerte sich mehrere Male über die Weimarer Begegnung. Laut einer seiner Äußerungen fragte ihn Goethe während des kurzen Gesprächs: »Womit befassen Sie sich jetzt, Herr Heine?« »Ich schreibe einen Faust«, antwortete Heine. Goethe war etwas überrascht. »Sonst haben Sie nichts in Weimar zu tun?« fragte er dann. »Indem ich die Schwelle Eurer Exzellenz überschritt, habe ich alle meine Geschäfte in Weimar erledigt«, erwiderte Heine rasch und empfahl sich. Die Glaubwürdigkeit dieser Äußerung wird im allgemeinen bezweifelt. Es ist gut möglich, daß sich das Gespräch nicht ganz so abgespielt hatte, wie es Heines jüngerer Bruder aufzeichnete, — aus anderen authentischen Quellen wissen wir aber, daß Heine sich um diese Zeit mit dem Gedanken eines Faustthemas trug. Die Idee hatte ihm vielleicht eine Jahrmarktskomödie eingeflößt: es scheint schon, als wären wir in der Atmosphäre des späteren Balletts. Wenn sich die Idee verkörpert hätte, so wäre daraus die Karikatur eines Professors von Göttingen geworden, der seines Katheders und seiner Wissenschaft überdrüßig geworden ist. Der Gedanke beschäftigte ihn eine Zeitlang, dann wurde er von der Tagesordnung abgesetzt.

Inzwischen stieg der romantische Nebel auf, der Heines Augen und Bewußtsein verfinstert hatte, Heine kam nach England, lernte den »wirklichen« Kapitalismus kennen, in Italien genas er ein für allemal von der so manche deutsche Dichter und Künstler bezeichnenden »Nostalgie nach dem Süden« und reiste am Tag nach der Julirevolution nach Paris. Als wäre er einen schweren Alpdruck losgeworden und als hätte er die Erkenntnis des jungen Engels bestätigen wollen, laut der die deutsche Misere nur außerhalb Deutsch-

lands bezwungen werden könne. Erst jetzt, im Besitze eines solch geklärten Weltbildes, konnte er seine größte Aufgabe auf sich nehmen und erfüllen, nämlich die gegenseitige Versöhnung des französischen und deutschen Volkes, und dem deutschen Volk ohne jede Verzerrung das wirkliche Frankreich, dem französischen Volk das wirkliche Deutschland zu zeigen. Diesen Zweck befolgten seine Berichte über das öffentliche Leben und die Politik Frankreichs, über die französische Kunst und Literatur der Zeit, andrerseits seine Artikel über die Geschichte der deutschen Religion und Philosophie, über die klassische und romantische Epoche, die Vergangenheit und Gegenwart der deutschen Literatur. So entdeckte er die Sagen- und Märchentraditionen, den Glauben und Aberglauben des deutschen Volkes und vertiefte sich in die Lektüre der deutschen Volksbücher. Auf dieser Grundlage analysierte er das Verhältnis des Volkes zur Wirklichkeit, zur Natur und zu den übernatürlichen Kräften, seine Auffassung von Leben und Tod. Doch hatte er auch außerdem vieles zu entdecken: er wies, vielleicht als erster darauf hin, wie das Volk die christliche Legende seinen Bedürfnissen und Befürchtungen entsprechend umgestaltet, wie es die Gestalten der antiken Mythologie zu Dämonen und teuflischen Gespenstern verwandelt. So wurden die Sagen Tannhäusers, des Fliegenden Holländers und des Ewigen Juden, der menschliche Kern vieler alter Volksmärchen und Balladen, neugeboren.

In Deutschland nahm am Vorabend der Revolution die Entfremdung von Goethe immer mehr zu, das Faust-Thema wurde immer mehr aus der höheren Dichtung verdrängt, es hatte eher nur für die Musik, die Kritik und die Parodie etwas zu sagen. In Frankreich war aber die Ausgestaltung eines neuen Goethe- und Faustkults zu erleben. Es genügt an George Sand, Berlioz, Victor Hugo, Nodier, J. S. Ampère, Edgar Quinet als an die bekanntesten Vertreter dieser Mode zu erinnern, oder an den Umstand, daß Gérard de Nerval 1840 den zweiten Teil der *Tragödie* übersetzte, sowie daran, daß, 1846 in Paris *Fausts Verdammung* und das lyrische Musikwerk *Faust und Gretchen* von Henri Cohen erstaufgeführt wurden.

Heine fühlte sich bald zu Hause in der geistigen und politischen Welt von Paris, schloß Bekanntschaft mit den führenden Künstlern und Denkern der Zeit und besonders an Berlioz knüpfte ihn eine innige Freundschaft. Je mehr er sich den Jahren der »Matratzengruft« näherte, desto mehr beschäftigte ihn der Untergang der antiken Götter, ihr gespenstisches und teuflisches Nachleben, und desto öfter rief er die längst begrabenen orientalischen und mittelalterlichen Sagen- und Märchenillusionen der romantischen Periode seiner Dichtung wach, um sie nachher wieder und diesmal für ewig zu begraben. Es ist kein Zufall, daß, als ihn Lumley, der Direktor des Londoner königlichen Theaters, aufforderte, einige wirkungsvolle Ballett-Texte für ihn zu schreiben, seine Wahl auf eine phantastische Variante der Tannhäuser-Legende, auf die Göttin Diana und auf die Gestalt Fausts fiel.

Goethe besaß den Mut, nach Lessings mißglücktem Versuch als erster mit einer alten, zähen Tradition aufzuräumen, und humanisierte Faust. Das heißt: er befreite ihn von jeglichem dämonischen Zauber, machte den mit dem Teufel abgeschlossenen Blutvertrag ungültig, rettete Faust dadurch vor der Verdammung und stellte ihn als den Menschentyp höherer Ordnung einer neuen, freien Welt hin. Heine ließ, von der Musik Berlioz' begeistert, wie auch Lenau, die alte Tradition aufleben, stellte Faust in seine eigene Zeit und in sein eigenes Milieu zurück, ließ ihn menschlich und moralisch herabkommen, sah in ihm wieder nur den Magier und den Abenteurer, der mit dem Teufel einen Pakt eingeht, und lieferte ihn endlich wieder der Hölle aus. Damit ließ er auch die ganze magische Umgebung, die Abenteuer des Ur-Fausts, den schamlosen, unzüchtigen Hexensabbat wieder aufleben. Es konnte natürlich keine Rede mehr von einem menschen- und gottgefälligen Schauspiel höheren Ranges sein, sondern im besten Fall, wie er es ursprünglich geplant hatte, von dessen parodistischer Gegenwelt. Und so unglaublich es scheint: die Parodie diente letzten Endes auch diesmal der Gefahrlosigkeit der dämonischen Welt, ja sogar in gewissem Sinne ihrer Humanisierung, und dabei entsprach sie den Ansprüchen der von Heine gewählten Kunstgattung, des Balletts.

Heines prosaische Faust-Tanzdichtung in fünf Akten ist, wie sie auf uns blieb, eine Skizze; ihre Bestimmung war, als Grundtext zum aufzuführenden Ballett zu dienen und, als das Ergebnis der Zusammenwirkung des Puppenspielers und des Dichters, die entsprechende Atmosphäre für den Kapellmeister und die Tänzer zu schaffen. Der Umstand, daß der Text an und für sich mit der Kraft eines Kunstwerkes auf den Leser wirkt, ist das Verdienst des Dichters, der die fehlende Musik der Instrumente durch den Wohlklang seiner Sprache ersetzt. Das kommt besonders im wunderbaren vierten Akt zur Geltung, dessen Schauplatz eine märchenhafte griechische Insel ist, und dessen Personen Faust und Helena sind.

Heine stand, wie seine meisten Zeitgenossen, von Anfang an verständnislos dem zweiten Teil des Goetheschen *Faust*, seiner Jahrhunderte umfassenden Konzeption und seiner oft sinnbetörenden Symbolik gegenüber. Er nannte den zweiten Teil eine Irrgartenwildnis selbst zur Zeit, als er der dichterischen Größe Goethes schon unbedingte Huldigung zollte. In dieser »Wildnis« fand er nur eine einzige Ausnahme, die Szene in Arkadien, und in dieser Helena, »die wundervollste, vollkommenste griechische Marmorstatue, die der Kunst Goethes entsprang; es scheint fast unglaublich, daß sie die Hand eines Greisen gemeißelt hat«. Aber die Szene in Arkadien hat außer der künstlerischen auch eine ideengeschichtliche Bedeutung. Wir wissen, was die griechische Antike für Goethe bedeutete, mit welcher bewußtsein- und weltanschauungformenden Kraft sie sich in sein Leben einmischte, und daß er, indem er in der arkadischen Szene Helena heraufbeschwor, in ihr die Verwirklichung des weiblichen

Schönheitsideals sah und feierte. Der Wortschatz der deutschen Sehnsucht nach Schönheit erwies sich sozusagen für zu arm, um den Augenblick der Begegnung zu verewigen. Denn hier handelt es sich wahrhaftig um einen Augenblick und nicht um die Ewigkeit, wie Faust es sich glauben machte. Es stellt sich bald heraus, daß all das nur Gaukelei war. Helena verschwindet, sie kehrt in die Unterwelt zurück und läßt dem staunenden und verblüfften Faust nichts als die Sinnbilder ihrer Schönheit, ihren Mantel und ihren Schleier, in der Hand. Damit war der schönste griechische Traum der Weltliteratur zu Ende und die Dethronisation der griechischen Götter vollständig.

Wenn auch die Antike dem Weltbild Heines nicht gänzlich fehlte, war sie bloß ein bescheidenes Element in diesem. Und auch dieses Element wurde nicht durch die Kunst, sondern durch die Geschichte des griechischen und römischen Volkes, von einigen Schriftstellern und insgesamt zwei Dichtern, Homer und Aristophanes, vertreten. Heine wußte bereits, daß die Zeit der antiken Welt vorbei war, deshalb schrieb er gleich zu Anfang seiner dichterischen Laufbahn über die Entthronung der Götter, gleichzeitig ergriff er aber ihre Partei, weil er in ihrem Niedergang das Werk der Christenheit sah und er sich in seinem Kampf gegen die Askese und die christliche Jammertal-Ideologie auf sie berief. Heine zeigt also Helena und ihre Begegnung mit Faust ohne die symbolische Tiefsinnigkeit und die weiten Perspektiven Goethes auf der Insel der Aphrodite in märchenhafter Umgebung. Hier strahlt alles vor Schönheit, Glückseligkeit und Sinnlichkeit. Das ist der einzige wirklich hellenische Augenblick Heines und auch diesem macht das Einschreiten einer eifersüchtigen Hexe bald ein Ende. Das Licht erlischt, die Finsternis verschlingt alles und die Insel geht unter. Nur Faust und Mephistophela sind noch zu sehen, als sie noch in der Nacht auf schwarzen Rossen galoppieren — etwa um den Pessimismus des kranken Heine zu bekräftigen: Es ist das irdische Los alles Schönen und Großen auf Erden, ein trauriges Ende zu nehmen.

Heines Faust-Ballett wurde nicht aufgeführt, da der Londoner Ballettmeister so manches daran auszusetzen hatte. In deutscher Sprache erschien es erst 1851 zu Hamburg in Campes Verlag, auf französisch ein Jahr später, von Saint-René Taillandier übersetzt, in der Februarnummer der *Revue des Deux Mondes* unter dem Titel *Mephistophéla et la légende de Faust.*

II. Lenau und Faust

Nikolaus Lenau, mit vollem Namen Nikolaus Niembsch von Strehlenau (1802—1850) ist einer der größten deutsch-österreichischen Dichter. In Ungarn geboren, verbrachte er seine Kindheit und die schönsten Jahre seiner Jugend hier. Seine Muttersprache und seine erste Umgebung waren deutsch und so konnte auch die Grundsprache seiner Dichtung keine andere als die deutsche

sein, — andererseits besuchte er aber ungariche Schulen und erlernte die ungarische Sprache soweit, daß er auch später imstande war, sich mit seinen ungarischen Freunden und Bekannten zu verständigen. Zur Ausgestaltung seiner Naturanschauung trugen die Landschaften des noch überwiegend agrarischen Ungarns, zur Entwicklung der Formen der liedartigen Lyrik des ungarischen Tieflandes die Zigeunermusik und das ungarische Volkslied bei. Auch ihn ergriff der Zauber dieser Welt, aber im Gegensatz zu den zeitgenössischen deutschen und österreichischen Dichtern, fühlte er sich in ihr zu Hause, hielt sie nicht für ein romantisches Exotikum. Auch die Alpen, das unendliche Meer, die amerikanischen Urwälder und die Niagara wirkten verblüffend und gleichzeitig inspirierend auf ihn ein, aber mit keiner einzigen Landschaft geriet er in ein so selbstverständliches, vertrautes Verhältnis wie mit der ungarischen. Das ist die Erklärung dafür, daß er sein Leben lang außerstande war, seine Empfindungen, seine Einsamkeit, seinen Kummer und seine Freude, seine menschlich-gesellschaftlichen Beziehungen von der Natur losgelöst auszudrücken, daß ein bedeutender Teil seiner Bilder, Vergleiche und Metaphern für die ständige Anwesenheit der Natur zeugt. Seine naturschildernde Dichtung ist anders geartet als die klassizistische oder romantische Lyrik, in der bald die Stimmung die konkrete Natur verschlingt, bald das lyrische Ich uferlos in der Natur verloren geht. Aus Lenaus Melodien treten beide Faktoren unversehrt hervor.

Als Lenau nach Wien übersiedelte, um den dreijährigen philosophischen Kurs, der dem Universitätsstudium voranging, zu absolvieren, wurden die immer noch provinzielle ungarische Hauptstadt und die ungarische Puszta durch die Weltstadt abgelöst, in die der Gewichtspunkt der diplomatischen und politischen Führung der europäischen Reaktion gerade jetzt, nach dem Wiener Kongress, versetzt wurde. Die Völker der Welt warfen ihren besorgten Blick diesmal statt Paris, der Stadt der Revolution, auf Wien und innerhalb Wien auf Metternich. Metternich und seine Ideologen, seine Institutionen, der ganze Staatsapparat und die Zensur hielten auch das geistige Leben der Monarchie in Quarantäne: jede freie Offenbarung wurde bereits an der Grenze aufgehalten, innerhalb der Grenzen unterdrückt. Unbeschränkt und als feste Stütze des Systems machte sich die viele hundert Jahre alte österreichische Ideologie geltend, die Ideologie der bedingungslosen Treue zur Dynastie und zur Religion, die alle Klassen, Herren und Leibeigene, bis auf seltene Ausnahmen gleicherweise obligat für sich empfanden und deren ansteckender Wirkung sich auch die liberalen Schriftsteller nicht entziehen konnten.

Der Umgebungswechsel traf Lenau unerwartet und unvorbereitet. Er versuchte lange, sich in dieser für ihn neuen Atmosphäre zurechtzufinden, aber vollständig wird er sich niemals in ihr zu Hause fühlen. Hieraus stammt die anfängliche Schwankung seines menschlichen und geistigen Sicherheitsgefühls. Der Mangel an Sicherheitsgefühl wurde aber durch die Tatsache aus-

geglichen, daß sein Bewußtsein weder die Ideologie noch die unermeßlich reaktionäre Romantik ansteckten, deren Invaliden, Agenten und Ideologen zur Zeit des Kongresses und nachher in Wien Unterkunft fanden. Zu seinem Unglück war er gezwungen mit dem leidenschaftlichen Wunsch nach Schönheit, Humanismus sowie persönlicher und gesellschaftlicher Unabhängigkeit in einem der finstersten Länder des Absolutismus, der geistigen, politischen und religiösen Unterdrückung zu leben. Er hatte kein Vaterland, keine Familie, kein Heim, bloß einige Verwandte und Freunde (denen gegenüber er manchmal mit unerfüllbaren Forderungen auftrat); er fand seinen Platz weder innerhalb noch außerhalb seiner Klasse, seine revoltierende Natur duldete keine Disziplin, keine Einschränkung; er fand keine Partei, der er sich hätte anschließen können; außer dem überholten Josephinismus gab es in Österreich keine fortschrittliche Ideologie, aber diese konnte ihn nicht befriedigen. So suchte er also den Ausweg, mangels Ermutigung und Führung, seinen Instinkten gehorchend. Da er aber nicht geneigt war, sich mit den Umständen abzufinden und Kompromisse zu schließen, konnte das Ergebnis nichts anderes als eine zunehmende Einsamkeit sein. Lenaus Heroismus bestand eben darin, daß er seinen Kampf gegen das System auch ohne jede Hoffnung auf einen Sieg aufnahm.

Der anfänglichen Ratlosigkeit und Unsicherheit ist auch der Umstand zuzuschreiben, daß er seine Studien in einem fort änderte. Außer der Medizin und der Naturwissenschaft konnte ihn kein Studium für längere Zeit fesseln. Im Laufe des dreijährigen philosophischen Kurses suchte er wie auch später die endgültige, beruhigende Gewißheit. Deshalb empfing er wie auch seine Studienfreunde jauchzend Kants revolutionäres Werk, die *Kritik der reinen Vernunft*, das »neue Licht der Welt, die Fackel der Wahrheit«, die vor Lenau aufleuchtete und seinen Glauben an die Offenbarung und an die Religion schwanken machte. Aber alsbald überkam ihn eine Enttäuschung, weil Kants Lehre von den Grenzen des menschlichen Wissens, daß nämlich das »Ding an sich« unerkenntlich sei, die Anschauungen von der Unzuverlässigkeit der durch die Sinne vermittelten Kenntnisse nicht aufhob. Lenau betonte immer, daß die letzte Gewißheit, die festen Punkte seiner Orientation nicht außerhalb der sinnlichen Wirklichkeit zu suchen seien. Seine Lebenstendenz richtete sich von Anfang an auf diese Wirklichkeit. Er grenzte sich von jeder spekulativen Philosophie und den Philosophen ab, die »ihre übersinnliche Philosophie ausschließlich auf dem Wege der Spekulation über den menschlichen Geist ausgestalten wollen und die Berechtigung der Naturphilosophie nicht anerkennen«. Von hier war es nur mehr ein Schritt zur Negation der Fiktion von der Unsterblichkeit, zu einer Art schüchternen Materialismus.

Lenau ließ sich noch vor Beendigung des philosophischen Kurses in die juristische Akademie von Pozsony einschreiben, um ungarisches Jus zu studieren und mit seiner Mutter zusammen zu wohnen, die inzwischen ebenfalls

nach Pozsony übersiedelt war. Im nächsten Jahr war er schon Hörer der Wirtschaftsschule in Magyaróvár, — nicht als ob er sich für die Landwirtschaft besonders interessiert hätte, aber er wollte wenigstens eine Zeitlang fern von der verhaßten Großstadt und von der Welt der Bücher leben. Hier war er näher der Natur, hier konnte er sich nach Herzenslust Träumereien hingeben und auf der Kleinen Tiefebene reiten. In einem Jahr kehrte er nach Wien zurück, um den dritten, letzten Jahrgang des philosophischen Kurses zu absolvieren. Nachher studierte er Jus, aber zwei Jahre später ließ er sich in die medizinische Fakultät umschreiben. Im Verhältnis zum jämmerlichen Stand der Philosophie, zum leblosen Geist des juristischen Unterrichts erreichten zu dieser Zeit die österreichische Medizin und Naturwissenschaft schon beinahe das Niveau der entwickelteren Länder. Lenau fand in erster Reihe an der Anatomie und Physiologie Interesse. Er lernte immer anders als die anderen Studenten. »Die Wissenschaft erregte seine Seele, wo wir anderen in verba magistri schworen«, schrieb einer seiner Mitstudenten. Lenau forschte auch hier nach der letzten Gewißheit, fand sie aber am wenigsten gerade in der Physiologie, die damals noch mit vagen Hypothesen arbeitete. Einmal sprang er wütend von seinem Buch auf: »Was ist das für eine Wissenschaft, in der in einem fort solche Bemerkungen zu lesen sind: das ist noch nicht klar, oder: was diesen Punkt anbelangt, gehen die Ansichten auseinander. Ist das eine Wissenschaft? Was mich betrifft, ich will Licht, Klarheit und Wissen !« In diesem dreifachen Geist von Licht, Klarheit und Wissen wollte er seinen Weg fortsetzen und es ist kein Zufall, daß einer seiner ersten ideologischen Führer Spinoza hieß. Es müssen hier diese Einzelheiten angeführt werden, um die hartnäckigste der vielen zähen Legenden zu widerlegen, die Lenau als einen unbeholfenen, romantischen Träumer hinstellte, obwohl er, Georg Büchner ausgenommen, der einzige bedeutendere Dichter seiner Zeit war, dessen Weltanschauung sich auf das grundlegende Element einer exakteren Kenntnis der Natur aufbaute.

Kaum fühlte er aber sicheren Boden unter den Füßen, da geboten ihm zwei Schicksalsschläge Halt: die erste große Liebesenttäuschung und der Tod seiner Mutter. Es ist verständlich, daß ihn nach diesen Schicksalsschlägen lange Zeit hindurch die Gedanken des Todes, des Vergehens, der Verwesung beschäftigten. Er litt, aber er ergab sich nicht. In den Jahren des Schmerzes und der Leiden, die zeitlich mit der Julirevolution und dem polnischen Unabhängigkeitskampf zusammenfielen, wurde Lenau als Mensch, als Dichter und als Politiker großjährig. Das Schlüsselgedicht seiner ersten Zeitperiode trägt den Titel *Glauben, Wissen, Tat* und verrät schon durch sein dreifaches Motiv, worin die Großjährigkeit bestand, wohin sie führte, wie die Verzagtheit und die Absage allmählich durch eine neue Gewißheit und der religiöse Glauben, der seinen Sinn verloren hatte, durch einen neuen Glauben, durch die politische Tat, die siegreiche Perspektive der menschlichen Freiheit abgelöst wurden.

Lenau hätte kaum den ersten Schritt auf diesem Weg getan, wenn ihm nicht zwei Ereignisse von europäischer Bedeutung entgegengekommen wären, die ihn aus dem Zustand der politischen Passivität herausrissen und vom Alpdruck, der auf ihm lag, befreiten: die eine war die Julirevolution, die andere der polnische Aufstand. Aber um vollständig großjährig zu werden, gab es noch eine dritte unerläßliche Bedingung: er mußte, wenn auch nur übergangsweise, aus dem österreichischen Gefängnis entkommen. Jetzt kam auch das an die Reihe. 1830 fuhr er nach Stuttgart. Hier erschien sein erster Gedichtband. Dann setzte er in Heidelberg seine medizinischen Studien fort und absolvierte sie.

Sobald er die österreichische Grenze überschritten hatte, empfingen ihn auch trotz der Schranken ein freieres politisches Leben, eine neue Liebe und eine vertrautere Atmosphäre der Freundschaft, — das alles natürlich nur im Vergleich zu Österreich. Württemberg, Schillers, Hölderlins und Hegels Geburtsstätte, war damals die Heimat der späten Romantik, des neuen Pietismus und Schauplatz der Tätigkeit der »schwäbischen Dichterschule«. Lenau lernte die Mitglieder der Schule einen nach dem anderen kennen. Uhland ausgenommen, waren es lauter Epigonen. Ihre Dichtung war zum großen Teil eine versunkene, harmlose, provinzielle Romantik. Von der »großen« Romantik hatten sie kaum etwas anderes geerbt als die Religiosität, den Kult des Mittelalters, den konservativen Begriff vom Volk, die Anhänglichkeit an die patriarchale, ständische Verfassung. Goethe und Heine setzten alles daran, die Philisterarmut, die die schwäbische Dichterschule nicht von anderen geerbt hatte, lächerlich zu machen. Diese Kleinbürger vereinigten sich, den Rebellen und Freidenker Lenau zu bekehren, impften ihn mit dem Gift ihrer Heine- und Goethefeindlichkeit ein, gaben ihm das Buch eines großen deutschen Mystikers in die Hand, in der Überzeugung, daß dieses Werk seine Bekehrung beschleunigen würde. An diesem einzigen Punkt wurde Lenaus Widerstand sichtbar schwächer. Sonst gab er keiner Versuchung nach. In Heidelberg vertiefte er sich in die *Ethik* Spinozas. Das war eines seiner »Stillungsmittel«. Das andere war die Dichtung, seine Zuflucht war die Natur. Aber keines konnte ihm die quälenden Zweifel nehmen, seine seelischen Verletzungen heilen, seine Widersprüche auflösen. Er fiel von einem Extrem ins andere. Sein neuer Wahlspruch verriet männliches Selbstbewußtsein : man muß über seine Instinkte herrschen, seine Leidenschaften zügeln, man darf sich mit seinem Schicksal nicht abfinden, man darf nicht absagen; jede Autorität ist zu hassen, aber eine einzige heilig zu halten: die Würde des Herzens; es ist nicht nur unser Recht zu leben, sondern auch unsre Pflicht und zwar im Einklang mit der Natur. Zur Askese habe er wenig Talent, schrieb er an einen seiner neuen Freunde, der bessere Reiter lasse auch ein frisches, feuriges Pferd tanzen, einen ausgehungerten Gaul mit schlotternden Beinen könne jeder feige Mensch reiten. Lenau dachte nicht daran, Psalmen zu singen. Er befürchtete, Gott

damit nur zu langweilen. Aber dann überkam ihn die Melancholie. Nur so ist es verständlich, daß Lenau fast zur selben Zeit die zärtlichsten Liebeslieder der deutschen Dichtung und seine vom Tyrannenhaß glühenden Gedichte über die polnische Lage schrieb und sich erkühnte, Metternich noch in seinem Leben ins Grab zu begleiten . . .

Als er einen Ausweg aus dieser Zwangslage suchte, wurde auch er wie so manche seiner Zeitgenossen vom Amerikafieber ergriffen. Der Gedanke der Auswanderung beschäftigte ihn schon im Kindesalter, aber es war erst jetzt an der Zeit, seinen Plan zu verwirklichen.

Seit dem Ende des Unabhängigkeitskrieges und der Proklamation der Menschenrechte lebte Amerika im Bewußtsein aller fortschrittlichen europäischen Menschen des 19. Jahrhunderts, so auch im Bewußtsein Lenaus, als die Heimat der Aufklärung, der verwirklichten Demokratie, als das Gelobte Land, das den Menschen mit unbeschränkten Möglichkeiten erwartet und ihn bereichert, ohne ihn auszubeuten und seiner menschlichen Würde zu berauben. Aber Lenau erwartete noch mehr von der Neuen Welt. Er wollte die nordamerikanischen Urwälder kennenlernen, das Brausen der Niagara hören und mochte Niagara-Lieder singen. Seine Dichtung lebte in der Natur und in Amerika sei auch die Natur mächtiger. Die prächtigsten Bilder, göttliche Szenen erwarteten ihn drüben, — das alles noch jungfräulich und unangetastet wie der Boden der Urwälder. »Ich erwarte, daß das alles wunderbar auf mein Gemüt einwirke . . . Vielleicht erschließt sich mit der Neuen Welt zusammen auch in meiner Dichtung eine neue Welt . . .“

1832 fuhr Lenau nach Amerika ab. Der ungewohnte Anblick des unendlichen Ozeans überwältigte ihn und spannte seine Erwartungen hoch. Desto größer war aber seine Enttäuschung, sobald er das Gelobte Land betrat und sehen mußte, daß es kein einziges seiner Versprechen einlösen konnte. Lenaus erste Erfahrung war ein Anschauungsunterricht von der Gier und der Unmenschlichkeit des sich ohne feudale Vergangenheit entwickelten amerikanischen Kapitalismus, und vom einzigen Inhalt des dortigen Lebens, der Ausbeutung und Profitgier. Statt fühlender Menschen fand er »bis zum Himmel stinkende Krämerseelen«, die für jedes geistige Leben gestorben waren. Lenau traf in Amerika keinen einzigen kühnen Hund, kein einziges feuriges Roß, keinen einzigen leidenschaftlichen Menschen. Was man Vaterland nennt, war hier nichts als Vermögensversicherung.

Nun konnte er auch die amerikanische Natur nur im Spiegel seiner gesellschaftlichen Enttäuschung und ohne die irreale Romantik Chateaubriands sehen: es war eine gottlose, unmenschliche Einsamkeit, der erschreckend vergrößerte Vergleich seiner eigenen. Und wie die Bäume des Urwaldes, so starben auch die letzten Zeugen der idyllischen Urwelt, die Indianer, aus, den unmenschlichen Kolonisatoren preisgegeben. Lenaus ganzes Mitleid und Mitgefühl galt ihnen. Ihr Verderben heilte ihn ein für allemal von der Illusion

der amerikanischen Freiheit, der verlogenen Legende der kulturellen Überlegenheit der weißen Rasse. Von den Naturerscheinungen war die Niagara die einzige, in der er sich nicht getäuscht hat.

So ungeduldig er sich auf Amerika vorbereitet hatte, so ungeduldig eilte er nach Europa zurück. Im Juli 1833 war er wieder in Stuttgart. Während seiner Abwesenheit wurde sein Name durch seinen Gedichtband bekannt.

Nach der durch die Julirevolution verursachten Erschütterung begann der fortschrittliche Teil des deutschen Bürgertums die ersten politischen Konsequenzen zu ziehen und trat, wenn auch in vorsichtiger Form, aus seiner bisherigen Passivität heraus. Die erste Opposition des Systems bildeten Schriftsteller und Ideologen, die linksgerichteten Hegelianer und ihr geistiger Vorkämpfer war das Junge Deutschland. Die verschärfte Zensur und die Vergeltungsmaßnahmen der Reaktion waren nicht imstande, das Einsickern der revolutionären Gedanken und der neuen und neuesten sozialistischen Utopien zu verhindern. Mit dem Jesus-Buch von David Friedrich Strauß begann die zersetzende Kritik der Kirche als der geistigen Stütze der bestehenden Gesellschaft und der Heiligen Allianz. Gleichzeitig begann in der Philosophie und der Literatur die entscheidende Wendung in Hegels Namen; der Kampf zwischen dem Alten und dem Neuen, dem Idealismus und dem Materialismus. Das »Junge Deutschland« übernahm Heines Losung, laut der die Zeit der selbstbezweckten Kunst vorbei war, — aber in ihrem übertriebenen Eifer wollten sie nicht nur die letzten Gespenster der reaktionären Romantik, sondern auch den klassischen Goethe als ein Hindernis der Entwicklung aus dem deutschen geistigen Leben ausschalten. Dasselbe wollten, zwar aus anderen Gründen, auch die ihnen gegenüberstehenden Nationalisten und Pietisten. Ihr Zusammenwirken schuf eine Atmosphäre der Goethefeindlichkeit, deren vergiftender Wirkung sich nur die Unvoreingenommenen, in erster Reihe Heine, entziehen konnten. Desto weniger konnte es Lenau und das ist allenfalls verständlich. Vor Amerika gelangte er bis zu einer Art schüchternen Materialismus. Was aber seinen schwäbischen Freunden nicht gelang: Amerika bekehrte ihn. In der absoluten Einsamkeit des Urwaldes, in Ermanglung an jeder anderen Hilfe, war er auf das »Betäubungsmittel« der Religion angewiesen. Wir zitieren Marx: »Diese Religion war eher nur der Seufzer eines Geschöpfs, die Seele der herzlosen Welt, der Geist des geistlosen Zustands«. Dogmen und die Kirche erkannte er weder jetzt noch später an.

Lenau legte seinen bisherigen Weg eine Zeitlang ohne Goethe zurück. Sein erster geistiger Führer war Spinoza, sein erstes Vorbild als Mensch und Dichter Byron. Kaum hatte er Goethe kennengelernt, entfremdeten ihn seine schwäbischen Freunde Goethe und schürten das Feuer seiner Goethefeindlichkeit auch späterhin. Goethes Größe und Weltruhm lasteten auf Lenau wie ein Alpdruck. Das ist die Erklärung dafür, daß auch er, angesichts der immer phantastischer werdenden Bestürmung der Götzenbilder, nicht den Standpunkt

eines uninteressierten Zuschauers einnahm, sondern auch selbst unter die Stürmer ging. Trotzdem konnte er sich weder jetzt noch später von Goethe losreißen und im selben Maße, in dem es ihm gelang, den theologischen »Plunder« aus seinem Bewußtsein zu entfernen, versuchte er Goethe als Menschen und Dichter Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Auch auf den Faust-Gedanken lenkte Goethe Lenaus Aufmerksamkeit; seine künstlerische Entfaltung ist ohne die ständige atmosphärische Anwesenheit Goethes undenkbar.

Wohlbekannt sind uns die übermenschlich vergrößerten Typen, die die kollektive Schöpferkraft der Völker ins Leben rief, um in ihnen ihre Wünsche, Illusionen und Enttäuschungen zu verkörpern. Fast ausnahmslos sind in ihnen die Kerne und die Möglichkeiten unlösbarer Konflikte verborgen. Das Wesen dieser Konflikte bilden einerseits ihre maßlosen Wünsche, alles zu wissen, sich mit allem Schönen und Herrlichen zu sättigen oder ewig zu leben, — andrerseits die biologische und gesellschaftliche Erfahrung langer Jahrhunderte, die der Erfüllung dieses Wunsches von vornherein Grenzen setzt. Die Größe der erwählten und ausgewählten Heroen der Völker besteht aber gerade darin, daß sie diese Grenze, unbekümmert um das Dogma von Schuld und Sühne, unbekümmert um Gott, Himmel und Hölle, ja, wenn es sein muß, auch um den Preis ihres Seelenheiles aus eigener Kraft (Prometheus) oder mit der Hilfe dämonischer Kräfte überschreiten. So kommt es, daß sie, die himmelstürmenden Empörer und Revolutionäre trotz ihres tragischen Schicksals, ihres Falles in dem sich unausgesetzt wiederholenden Kampf des Alten und des Neuen den Sieg des jeweiligen Neuen gewährleisten. Das ist der Schlüssel ihrer unvergänglichen Unsterblichkeit und ihrer jeweiligen Aktualität. Die Dialektik der Geschichte befolgend, immer wieder neugeboren und mit neuem geistigen Inhalt gesättigt, die jeweiligen geistigen Bedürfnisse befriedigend, — so werden sie zu Sinnbildern der großen Zeitperioden oder können zu solchen werden.

Neben dem antiken Prometheus erfüllt diese historische Sendung auf die umfaßendste und kühnste Weise der deutsche Faust. Goethes Leistung ist deshalb unsterblich, weil er den Magier, den spätmittelalterlichen Abenteurer humanisierte, auf die Beine stellte, ihn aus dem Kerker der Theologie, vom Pessimismus der Erbsünde, von der Verdammung befreite und ihn wieder der Erde zurückgab. Von den großen Dichtern der Weltliteratur wies Goethe durch das Beispiel des hundertjährigen Faust zum erstenmal darauf hin, daß die Arbeit kein Fluch, kein Zwang, sondern Ruhm sei, und das auf freiem Boden lebende freie Volk die zukünftige Perspektive der Menschheit und innerhalb dieser die des deutschen Volkes bilde. Goethes Faust ist der bis heute positivste Held der deutschen Literatur, das Symbol des tatkräftigen Humanismus, obwohl auch er seine letzte Verwandlung der göttlichen Gnade zu verdanken hat. Wir vergingen uns gegen die historische Wahrheit, wenn

wir die Unvergleichlichkeit des Genies und der menschlich-geistigen Universalität Goethes mit der engeren Welt Lenaus außer acht ließen und in der »Tragödie« Goethes das einzige Maß sähen, auf dessen Grund Lenaus Faust-Rhapsodie zu beurteilen ist. Auch dürfen wir nicht vergessen, daß die Konzeption von Goethes *Faust* in die Zeit der erschütternden Wirkung der französischen Revolution, der wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und ideologischen Erhebung der deutschen Bürgerschaft und innerhalb dieser in die Anfangszeit der großartigen Entwicklung Goethes fiel, also in eine Zeit, in der noch alles im Glanz der Illusion einer kommenden neuen Welt stand. Lenau schuf seinen *Faust* im Zeitpunkt des Zeitalter- und Ideologiewechsels nach der Revolution, in der ermattenden Atmosphäre der österreichischen Misere, nach seiner Rückkehr aus Amerika. Lenau bürdet seinem Faust seine ganze höllische Last auf, seine ganze Einsamkeit, seine unerfüllten Wünsche, seine Zweifel, seine verlorenen Illusionen, seine verfehlte Beurteilung der Perspektiven, durchtränkt ihn aber auch mit seiner Liebe zur Natur. Dieser Faust büßt für alles, was sein Schöpfer getan hat, aber auch dafür, was er gern getan hätte oder unterlassen hat. So ist er von vornherein unrettbar: für die Welt gestorben, fällt er dem Teufel zum Opfer und wird verdammt. So wurde er zur einseitigsten, persönlichsten Faust-Gestalt der Weltliteratur.

Unterdessen ließ die Goethefeindlichkeit nicht nach, ja sie steigerte sich, wenn möglich, noch mehr, aber unabhängig von Goethes Person wuchs die Volkstümlichkeit des ersten Teiles der Tragödie augenscheinlich, so daß es kaum einen einigermaßen bekannten Dichter der Zeit gab, der nicht wenigstens einen Faust-Augenblick gehabt oder der nicht daran gedacht hätte, im Wettstreit mit Goethe sein eigenes Faust-Drama zu schreiben. Meistens begnügten sie sich mit einer lyrischen oder balladischen Fassung solcher Augenblicke, oder kamen kaum weiter als bis zu einem Torso von einem oder zwei Aufzügen, weil nicht sie selbst es waren, die das Thema wählten, sondern das Thema es war, das sie, aus Gnade der Mode, wählte. Dagegen war sich Lenau wie auch der junge Goethe bewußt, daß auch er selbst aus der Familie des Ur-Typs stammte, und nahm die Faust-Gestalt kraft dieser Verwandtschaft in sich auf. Und deshalb identifizierte er sich mit ihm wie außer ihm nur der junge Goethe, so daß er fast als lebendiges Ebenbild Fausts wirkte, und er sein Recht auf Faust auch Goethe gegenüber behaupten konnte: »Daß Goethe einen Faust geschrieben hat, das kann mich nicht einschüchtern. Faust ist das Gemeingut der Menschheit und nicht Goethes Monopol. So dürften wir auch kein Lied an den Mond dichten, da dieser oder jener Meister schon eins geschrieben hat. Überdies ist dieses Thema so vielerart auszulegen, daß daraus kein Mißverständnis entstehen kann.«

Lenaus Faust geht den Weg entlang, den sein Schöpfer noch vor Amerika betrat, als er in der Frage Gottes und der Religion unsicher wurde. Lenaus Faust spricht aus, was noch kein einziger Faust der Weltliteratur in solch

radikaler Form ausgesprochen hat: daß er ein heimatloser Fremder ist, der sein Ziel verfehlt hat. Er betritt seine Bahn mit flammender Begeisterung, versucht die Spitze des symbolischen Berges der Erkenntnis zu erklimmen, er will die Geheimnisse der Schöpfung erforschen. Plötzlich wird ein Stein unter seinen Füßen locker, er taumelt, aber im letzten Augenblick rettet ihn eine Hand vor dem tödlichen Sturz: es ist die Hand des Mephistopheles, der immer da ist, wenn ihn der Mensch nötig hat. Faust schließt mit ihm einen Vertrag: die freie und reine Welt des »oben«, die auf seine quälenden Fragen eine beruhigende Antwort hätte geben können, ist für ihn bereits endgültig verschlossen. Dagegen steht die irdische Welt des »unten« als einziger Schauplatz seiner Tätigkeit und seiner Forschungen vor ihm offen. Seine Leidenschaft, mit der er die Gewißheit, die Erkenntnis sucht, ist die alte, denn ohne diese würde sein Faust-Charakter aufhören, aber er findet auch jetzt nichts, was ihn befriedigen könnte. Sein Los leitet Mephistopheles und Mephistopheles schafft für ihn Situationen, die nur neue Quellen der Ungewißheit und der Enttäuschungen sind. Es gibt keine Wissenschaft, die seinen Wissensdurst stillen könnte. Er rechnet mit Fichte und Schelling, den letzten großen Vertretern des Idealismus ab, denn sie haben nichts für ihn zu sagen, ebenso wenig wie Kant, der ihn, wie wir sahen, längst enttäuschte. Mephistopheles wiegelt ihn gegen den Welttyrannen Gott auf. Faust wirft die Bibel, das Grunddokument des Christentums, ins Feuer und Mephistopheles bietet ihm dafür das »Heldengedicht« des Lucretius Carus an. Faust kennt keine moralischen Vorbehalte mehr und versucht, sich der neuen Möglichkeiten der freien Bewegung zu bedienen, kennt aber in der Wirklichkeit wie sein Antipode Don Juan statt der Freiheit nur die zügellose Sinnlichkeit. Er verübt sogar Mord, verführt eine Bauernbraut und eine Nonne, und verliert dadurch sein Recht sowohl auf die himmlische als auch auf die irdische Gnade. Vergebens flieht er wiederholt in die Einsamkeit, vergebens sucht er das Grab seiner Mutter auf, vergebens ruft er sich seine Erinnerungen aus der Kinderzeit, seine ersten Landschaftserinnerungen, zurück, es gibt nichts, was die letzte Katastrophe, seine völlige physische und biologische Vernichtung, den Selbstmord, verzögern könnte, besonders seitdem ihn der Teufel seinem letzten, für bleibend betrachteten Stützpunkt, der Natur, entfremdet hatte.

Der Dichter liest und interpretiert die Texte der Philosophen nicht mit den Augen eines philosophischen Fachmannes. Er nimmt aus diesen nur das in sich auf, was seinen momentanen Bedürfnissen entspricht, und in solchen Fällen genügen einige Gedanken, die seine Phantasie beschäftigen. Wahrlich, auch Lenau hatte je einen fruchtbaren Kant-, Fichte- oder Schelling-Augenblick, aber ihre Wirkung verging mit dem Augenblick selbst, und keiner von ihnen bedeutete eine entscheidende Wendung in seinem Leben. Anders liegt die Sache mit Spinoza: an Spinoza knüpfte ihn eine elementare Verwandtschaft, und wenn er sich auch manchmal von ihm entfernte und wenn er ihn

auch später sogar verfluchte, kehrte er immer wieder reuevoll zu ihm zurück. Lenau gehörte anfangs zu den heftigsten Gegnern Hegels, dann vertiefte er sich in seine Lehren und sah ein, daß die Menschheit nur auf dem Wege Hegels befreit werden kann, und machte sich seine revolutionären Erkenntnisse zu eigen: Die Weltgeschichte ist ein Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit. Und nur Hegel konnte ihm die Idee der »Waldgespräche« seines Fausts eingeflößt haben, die er noch nachträglich in die Rhapsodie einfügte.

Faust wird sich erst jetzt bewußt, daß er ein Mensch sei, daß er, in eine Leichenkammer gesperrt, allein geblieben sei und seine Arme von dort aus Gott und der Welt entgegenstrecke. Jetzt will er nur mehr eines: sich vom Geist der Lüge, dem Teufel, befreien, um, indem er sein empirisches Ich auslöscht, Gott und die Natur in sich zu vereinen, das heißt, einen Kopfsprung aus dem Agnostizismus in den Pantheismus zu machen, und »träumt sich« — mit der Absicht des Selbstmordes — »das Messer ins Herz«. Er konnte natürlich nicht wissen, daß er sich gerade dadurch der Hölle ausliefert.

Lenaus *Faust* ist kein trockenes Lehrgedicht ohne Perspektiven, nicht einfach die Satire der kantischen Philosophie, ein kleiner Kathekismus des subjektiven Idealismus, sondern eine dichterische Schöpfung, die — so wie sie ist — ihre ideologiegeschichtliche Sendung erfüllte: den Ausweg aus den Widersprüchen und Wirren des Zeitalters zu suchen. Es ist eine Symphonie, die alle Stimmen, Motive und sprachlichen Ergebnisse Lenaus, die grundlegenden Landschaftsformen seiner Naturanschauung, die ungarische Puszta, den amerikanischen Urwald, das windstille und das stürmische Meer, vereinigt. Fausts absolute Einsamkeit könnte sich kaum anderswo in ihrer Gänze entwickeln als in der Welt der Alpen. Es versteht sich fast von selbst, daß dem Ensemble auch die Musik nicht fehlen kann. Der Schauplatz der Befreiung der Sinnlichkeit ist eine Dorfschenke: hier verführt Faust die Bauernbraut. Lenaus Sprachkunst steigert hier den verführenden Zauber des teuflischen Violinspiels bis zu einem Grade, an dem die Zuständigkeit des Wortes aufhört, und einzig die Musik ausdrücken kann, was die menschliche Sprache nicht auszudrücken vermochte. Oder: Faust befindet sich auf einem Schiff, auf stürmischer See in der Gesellschaft des Mephistopheles. Er hat alle Brücken hinter sich verbrannt. Nichts knüpft ihn mehr an die Menschen, an die Gesellschaft, an die Natur und an Gott. Und was das Festland ihn nur ahnen ließ, das wird ihm jetzt, in der Seenot, bewußt: die Natur quält dasselbe ewige, unbefriedigte Heimweh und dieselbe Unruhe wie den Menschen. Mephistopheles nützt die Gelegenheit aus und, um Faust den letzten Rest seiner Illusionen zu rauben, macht er ihn, einen Gedanken Schellings verzerrend, glauben, daß die Natur leerer Schein sei, daß in ihren Erscheinungen und Schöpfungen ein sich langweilender Gott sich selbst und seine Ideen offenbare, und veranschaulicht seinen Gedankengang mit der Zeichnung einer nächtlichen ungarischen Landschaft.

Faust hatte Selbstmord verübt, aber der Faust-Gedanke selbst lebte in Lenau weiter, so daß seine widerspruchsvollen Varianten endlich in einer einzigen zusammenhängenden Konzeption verschmolzen. Fausts erste Formwandlung, sein Gegenbild ist Savonarola: nach dem äußersten Zweifel die absolute Sicherheit auf Grund der Offenbarung, der Bibel, des Dogmas von Schuld und Sühne. Savonarola verkündete einen Kreuzzug gegen die Institutionen des kirchlichen und weltlichen Despotismus und gleichzeitig gegen die profane Schönheit, die Antike, den freien Gedanken. Wenn es auf ihn angekommen wäre, hätte er das Leben der Gläubigen zu einem einzigen Aschermittwoch verwandelt. Dagegen setzte er sich tapfer dem Tod auf dem Scheiterhaufen aus: fortschrittliche Gedanken im Zerrbild des Labyrinths theologischer Voreingenommenheit. Savonarola folgen der Hussite Zischka und die Albigenser-Bewegung: eine neue weltliche Religiosität ohne Kirche und Geistliche, Kampf gegen alle Formen des Despotismus, ein neues Evangelium, das weder Dogmen kennt noch Entschädigung im Jenseits für die irdischen Leiden. Das ist der erste Fall, wo theologische Äußerlichkeiten den Weg des befreiten Gedankens nicht versperren und ihn nicht verzerren. Dadurch erfüllte der Faust-Gedanke sowohl mittelbar als auch unmittelbar seine Sendung in Lenaus Leben. Seine zwei würdigen Nachklänge sind die »Waldlieder«, die letzte lyrische Offenbarung Lenaus, und sein zweiter dramatischer Versuch, die Erfüllung seiner umfassenden Konzeption, sein »Don Juan«.

Dem Faust Lenaus gab sein christliches Schuldbewußtsein das selbstmörderische Messer in die Hand, das Bewußtsein, daß er Gott und die Natur leugnete, wodurch er den festen Boden unter den Füßen und jedes Recht zu leben verlor. Dies entsprach dem damaligen, zwischen Glauben und philosophischem Zweifel schwankenden Standpunkt Lenaus. Sein Don Juan ist dagegen voller Lebensdrang, sein Gott, seine Religion und seine Mythologie sind nicht von dieser Welt; er weiß nicht, was Sünde ist, und so kennt er auch keine Sühne, — und das entsprach Lenaus späterem, unmißverständlich weltlichem Standpunkt. Don Juans neuer, revolutionärer Zug ist die Treue: die Treue zu sich selbst, zu seinen sinnlichen Wünschen, und — worin er am meisten konsequent ist — zu seinem Schönheits- und Frauenideal. Aber es gibt keine Frau, in der er sein Ideal finden könnte. Da er aber sich selbst nicht untreu werden kann, ist er gezwungen, sämtlichen Frauen untreu zu werden. Eben deshalb kann kein Schuldbewußtsein auf ihm lasten und er kann auch nicht verdammt werden wie seine Verwandten in aufsteigender Linie und seine Ahnen. Dagegen muß er wie Faust einsehen, daß er sein Leben auf ein irreales, unerreichbares Ziel gesetzt hat; seine Illusionen und die Wirklichkeit sind inkommensurabel; die momentane Befriedigung seiner Wünsche befriedigt den Wunsch selbst nicht. Sein äußerster Optimismus schlägt in den äußersten Pessimismus ja sogar in Lebensüberdruß um, und wie im Fall Fausts ist auch in seinem Fall der Teufel es, der ihn holt. Er entsagt dem Leben und liefert

sich wehrlos seinem Gegner aus, der gekommen ist, um sich für den Tod seines Vaters zu rächen.

Lenau identifizierte sich mit Faust nur in solchem Grade wie jetzt mit Don Juan. Aber diese Identifizierung dauert — wie vor Jahren im Falle Savonarolas — nur solange, bis sie nicht mit seiner tiefsten Intention in Konflikt gerät, bis es sich herausstellt, daß die Freiheit der Sinne zur Anarchie führt und die Freiheit selbst fraglich macht. Lenau opfert seinen Helden, um sein Schönheitsideal, seinen Glauben an das Leben und an die Freiheit zu retten. Auf die Katastrophe Don Juans wirft schon der bevorstehende körperliche und geistige Zusammenbruch Lenaus seinen Schatten.

Arte e realtà storica nelle opere di Giovanni Boccaccio*

ZOLTÁN RÓZSA

(Budapest)

Giovanni Boccaccio nacque seicentocinquanta anni fa, nel 1313. Attorno alla sua nascita andò creandosi una vera e propria leggenda che egli stesso alimentò con i suoi accenni autobiografici contradditori, sparsi nelle opere giovanili.

Secondo tale leggenda egli sarebbe nato a Parigi come figlio naturale del commerciante fiorentino Boccaccio di Chellino e di una principessa parigina di presunta origine reale. All'età di appena un anno suo padre lo porta a Firenze. Qui, siccome il padre si sposa, l'infanzia del Boccaccio viene resa insopportabile da una matrigna crudele. Da Firenze, quasi adolescente, per desiderio del padre, va a Napoli, per apprendere il mestiere di commerciante. In seno al Reame Angionio di Napoli, in un'atmosfera più aristocratica di quella di Firenze, il figlio della principessa reale e del borghese fiorentino s'innamora di Maria d'Aquino, figlia naturale del re Roberto di Napoli, e sotto l'influsso di quest'amore, egli diventa scrittore e poeta.

Questa storia della vita del Boccaccio ricorda molto da vicino lo schema delle storie d'amore medievali (nelle quali, alla fine dell'avventurosa azione, è d'obbligo che venga alla luce il nobile casato degli innamorati) e alla luce della critica moderna va considerata una mera leggenda legata alla realtà da nessi piuttosto vaghi.

In base alle nostre conoscenze attualli possiamo affermare quasi con certezza solo che il Boccaccio nacque infatti come figlio illegittimo nella seconda metà dell'anno 1313; il padre e la famiglia erano veramente oriundi di Firenze e che il Boccaccio, nello stesso anno 1313, visse già a Firenze. Abbiamo pure notizie che egli, insieme con la famiglia di suo padre, si sarebbe trasferito nel 1312 o 1313 da Certaldo a Firenze nel borgo San Pier Maggiore e che il Boccaccio infatti vi avrebbe trascorso gli anni di fanciullezza. È probabile dunque che anche la sua città nativa sia stata Firenze, oppure Certaldo. Suo padre era uno dei soci della famosa banca fiorentina dei Bardi, — coi termini d'oggi lo potremmo chiamare azionista —, un commerciante agiato. Viaggiava molto e, per conseguenza, è sicuro che abbia messo piede diverse volte anche in Parigi, il maggior centro commerciale dell'Occidente europeo d'allora. Nel 1320 si

* Per il 650mo anniversario della nascita di Giovanni Boccaccio.

sposa. (Sua moglie è Margherita de' Mardoli, parente di quella famiglia Portinari, da cui avrebbe avuto origine anche Beatrice, amore immortale di Dante). Il primo maestro del Boccaccio è Giovanni Mazzuoli da Strada, grande ammiratore di Dante. Possiamo essere sicuri che anche le impressioni avute da questo primo maestro abbiano potuto contribuire a che Dante diventasse modello ed ispiratore del Boccaccio.

Il Boccaccio è ancora un giovane di quattordici o quindici anni, quando il padre lo manda a Napoli, presso la succursale napoletana della casa bancaria dei Bardi. In una sua tarda opera, il Boccaccio ricorda così questi tempi: «Ben ricordo infatti che fin dalla mia puerizia mio padre adoperò tutti i suoi sforzi a far di me un commerciante, e, quando ancora non ero entrato nell'età dell' adolescenza, istruito nell'aritmetica mi affidò come discepolo a un grande mercante, presso il quale in sei anni non feci altro che consumare invano un tempo che non si recupera più. Quindi, poichè apparve chiaro, e lo mostravano alcuni indizi, che sarei stato più adatto agli studi delle lettere, mio padre volle che io iniziassi lo studio del diritto canonico, per divenirne ricco, e sotto un famosissimo maestro anche invano mi affaticai per altrettanto tempo. L'animo mio aveva a tal punto fastidio di queste cose, che né la dottrina del maestro, né l'autorità di mio padre (che mi tormentava con sempre nuove imposizioni), né la preghiera né i rimproveri degli amici valsero a piegarlo a nessuna di quelle carriere, tanto lo trascinava verso lo studio della poesia un particolare affetto. . . . . Non ho alcun dubbio che, se quando l'età era più propria a questi studi, mio padre l'avesse sopportato con animo favorevole, sarei diventato anch'io un celebre poeta; ma mentre si sforzava a piegare il mio ingegno prima a un'arte lucrosa, quindi a una lucrosa professione, avvenne che non son divenuto commerciante, né canonista, e persi la possibilità di essere un illustre poeta». (De Genealogiis Deorum XV, 10).

Il Boccaccio, però, è ingiusto con sé stesso dicendo di aver solo perduto il tempo in qualità di «mercante» a Napoli. Al contrario: questi anni e quelli seguenti avranno una parte decisiva nella sua vita, nell'arte sua e le esperienze allora fatte si riveleranno particolarmente fruttuose nel *Decameron*. È in questa città che il giovanotto amante di lettere diventerà — anche se autodidatta — uomo colto sul livello dell'epoca. Il giovane fiorentino vive in decorose condizioni materiali e sociali anche rispetto agli aristocratici e ricchi borghesi del Regno feudale di Napoli, ciò che egli deve alle ricchezze del padre e all' autorità della casa bancaria dei Bardi che finanzia la politica degli Angioini. Conosce e più tardi conquista anche l'amicizia dei famosi scienziati della corte angioina, come Paolo da Perugia, bibliotecario di corte, l'astrologo Andalò da Negro e il monaco calabrese Barlam, celebre ellenista. Conosce qui inoltre l'arte del grande Petrarca l'influsso del quale si manifesterà soprattutto nella sua lirica giovanile. Ben presto prende conoscenza della letteratura latina classica, dei romanzi e dei racconti popolari in versi del medioevo, special-

mente di origine francese. Siccome il porto di Napoli aveva vivaci contatti con i commercianti arabi e bizantini del Vicino Oriente sarà anche in grado di conoscere la letteratura orientale e molti personaggi vivi dell' Oriente, che in quel tempo era ancora avvolto in un alone mistico e imperscrutabile per la maggioranza degli italiani. E infine: ha il suo primo amore e la prima delusione sempre a Napoli. La fonte di questa esperienza è la già ricordata Maria d'Aquino che — contrariamente alla leggenda — non è una principessa reale, ma la nobile moglie dai costumi piuttosto licenziosi di un ricco commerciante, chiamata dal Boccaccio Fiammetta.

Le opere scritte durante gli anni trascorsi a Napoli, la *Caccia di Diana*, il *Filocolo*, il *Filostrato* e il *Teseida*, come anche le liriche ispirate da Fiammetta, sono già le opere di uno scrittore di gran talento, ma ancora immaturo. In queste opere del Boccaccio le risonanze classiche, la letteratura amena e gaia del mondo Mediterraneo e i crudi elementi autobiografici si mescolano in una forma ancora un po' rozza. Spicca con particolare evidenza il flusso caotico senza argini delle reminiscenze classiche e delle rievocazioni autobiografiche di carattere amoroso. Le prime non sono altro che le traduzioni spesso letterali di autori latini, documentazioni allineate con zelo pedante della cultura del giovane Boccaccio, ma prive di una determinata funzione poetica. Gli elementi autobiografici invece, in conformità ai canoni d'amore dell'epoca incarnano il mito di Fiammetta, sempre più acceso e colorito nella fantasia del poeta. Quest'amore romanzesco, e il suo ricordo assumeranno solo nelle sue opere mature quelle dimensioni autentiche e schiettamente umane che saranno proprie dell'arte matura del Boccaccio.

*

Il Boccaccio dimora a Napoli fino al 1340. A causa del fallimento delle case bancarie Bardi e Peruzzi, il padre, rovinato da questo fallimento con molti altri suoi compagni, lo richiama a Firenze.

Dal momento del suo ritorno nella città natale fino alla sua morte, il poeta non godrà mai più una vita esente da preoccupazioni finanziarie. In tal modo è naturale che nelle prime opere scritte a Firenze (così per esempio nel *Ninfale d' Ameto* (1341—1342) traluce la nostalgia per gli anni spensierati trascorsi a Napoli.

Le sue preoccupazioni finanziarie incombono sempre più. Lo scrittore è costretto ad assumersi, presso diversi Signori, parecchi incarichi diplomatici retribuiti; lo troviamo a Ravenna alla corte di Ostasio da Polenta e a Forlì presso quella di Francesco Ordelaffi, rispettivamente nel 1346, e nel 1347. Nel 1348 si trova di nuovo a Firenze, al sopraggiungere della peste terribile a cui erigerà un monumento immortale nell'introduzione del suo capolavoro. Il padre, chiamato da lui nell'*Ameto* «un vecchio freddo, ruvido e avaro», muore nel 1349.

L'ambiente borghese del comune di Firenze, la sua atmosfera assai più democratica di quella del Reame di Napoli, l'atmosfera schiettamente cittadina, comunale, con le sue vive tradizioni, costituiscono nel loro complesso quei fattori che promuovevano la maturazione della visione artistica del Boccaccio.

Benché l'oligarchia guelfa (plutocratica) avesse cercato sempre più decisamente di concentrare il potere nelle proprie mani, la borghesia fiorentina nel suo insieme esprimeva ancora una forza contraria al feudalismo e alla sua ideologia, facendosi portavoce anche delle masse popolari. (Il feudalismo non è ancora vinto e in Italia non lo sarà per lunghi secoli ancora). Le si addiceva quindi perfettamente la definizione di Marx, secondo la quale: «una classe nuova che subentra alla classe dominante, anche per raggiungere la propria meta cerca di presentare il suo interesse particolare come interesse comune di tutti i membri della società, cioè in sede teoretica dicendo: essa è costretta di attribuire il concetto della generalità alle proprie idee facendole apparire come unicamente razionali, aventi un valore universale."[1]

Nel Boccaccio, però, troviamo i momenti veramente più universali della concezione del mondo della borghesia e ciò come conseguenza delle sue condizioni mutate e delle nuove esperienze che continuano a far maturare l'arte sua. Ciò si manifesta in un primo tempo nel semplificarsi del suo stile, mentre le grezze reminiscenze letterarie classiche si diradano nelle sue opere e vi s'incastrano dal punto di vista artistica più organicamente; le allusioni autobiografiche — queste manifestazioni spesso immature e poco generalizzate del suo amore verso Fiammetta — entrano ora a far parte di una concezione letteraria resa più oggettiva, più ponderata. Anche l'influenza di Dante e di Petrarca diventa sempre più forte e più feconda. Eppure, in questo tempo, all'inizio del periodo creativo fiorentino, vengono alla luce le sue opere ancora relativamente meno impegnati e rivelatrici della sua arte: l'*Ameto*, e l'*Amorosa visione*.

Non si fanno però attendere a lungo i capolavori del primo periodo fiorentino: nascono la *Fiammetta*, e il *Ninfale Fiesolano*. Nella *Fiammetta* si possono osservare per la prima volta una più generalizzata fusione ad alto livello artistico delle prime esperienze amorose, un impiego più ponderato degli elementi autobiografici e l'artista qui mette ormai al servizio di un determinato stato psicologico le reminiscenze classiche. Un concetto-base che si presterebbe in realtà solo per una novella — l'amore speranzoso e dolente a causa del distacco prima immaginario ma poi effettivo di Panfilo — si allarga e dà vita ad un'opera dal tono elegiaco, in cui non mancano i criteri della rappresentazione psicologica realistica. È un'opera in cui l'autore raffigura i sentimenti dell' individuo già nel contesto dei rapporti reciproci con l'ambiente circostante. Tale realizzazione artistica ardita e quasi unica nella sua epoca viene definita a buon diritto dalla tradizione critica come l'inizio del romanzo psicologico moderno.

Anche nel *Ninfale Fiesolano* il Boccaccio si presenta sotto un nuovo aspetto. La storia d'amore dal tono popolaresco è la prima opera del Boccaccio in cui si sente l'influsso vigoroso dell'atmosfera democratica della repubblica comunale. L'idillica storia d'amore del pastore Africo e della ninfa Mensola, malgrado la tragica morte degli innamorati, è un' opera dal finale ottimistico; il poeta continua l'azione anche dopo la morte degli innamorati per poter dire che Pruneo, il loro figlio, vive già in un mondo cambiato, migliore. Non ostante la forma di favola classicheggiante, il *Ninfale* è anche un'opera d'attualità, realistica: è un atto di fede poetico in favore dei sentimenti umani individuali giustificati dalla natura, in favore della forza elementare dell'amore, ed è un atto di accusa contro la rigida, arretrata concezione morale del medioevo, incarnata da Diana. A diritto il Carducci si domanda: «Non sembra la parabola del Rinascimento sulle rovine degli istituti ascetici?"[2]

L'importanza dell'opera è ancora più grande dall'immediatezza popolare della sua ispirazione e dalla bellezza poetica del suo stile. Questa deriva soprattutto dal fatto che il Boccaccio in conformità del contenuto adopera l'ottava rima, antica forma di poesia popolare, la quale, benché già prima andasse diffondendosi anche nella poesia d'arte, per la prima volta nell'opera del Boccaccio si raffina in un mezzo espressivo artistico talmente duttile da spiegarci la sua trionfale ed ulteriore diffusione.

La differenza tra il Boccaccio e i suoi seguaci si avverte nel fatto che, mentre il *Ninfale Fiesolano* dimostra ancora chiaramente una più diretta ispirazione popolare-borghese, in Lorenzo, capo della corte Medicea e nel Poliziano, suo amico poeta, invece di quest'ispirazione, si risente una concezione più strettamente borghese.

In questo fatto si rispecchia la contraddizione sorta nelle signorie durante la prima metà del Quattrocento, tra le tendenze d'arte popolare autentica e tra quelle esprimenti la concezione della ricca borghesia. Nello stesso tempo, tale contraddizione rivela anche il progressivo distacco della borghesia e degli intellettuali borghesi dal popolo; questo problema si farà sentire nel Boccaccio solo nel suo periodo di decadenza. Scrivendo il *Ninfale Fiesolano*, il Boccaccio offre un programma dal contenuto progressivo, e con nostalgia ricorda all'eredità di una società democratica che aveva creato la costituzione rivoluzionaria degli «Ordinamenti di Giustizia» e che era già attaccata dalla polarizzazione sociale della borghesia che le era contemporanea. La snellezza e l'equilibrio artistico del *Ninfale Fiesolano*, appunto per questo, sono anche la proiezione ideale della concezione democratica esistente ancora in alcuni strati della borghesia fiorentina.

Il Boccaccio scrisse le singole novelle del *Decameron* tra il 1348 e il 1352, a diversi intervalli e solo più tardi le sistemò mediante la cornice in una composizione coerente e artisticamente unitaria: a ciò egli stesso accenna del resto, nell'introduzione alla Quarta giornata. L'atto ulteriore dell»incorniciamento«

non rappresenta un interessante momento meramente filologico, dato che venne dettato non dall'imitazione pedissequa delle novelle medievali a cornice, ma da una intuizione artistica originale, per effetto della quale lo scrittore creò una novità notevole nel genere della novella.

La cornice del *Decameron* viene introdotto dalla descrizione della pestilenza: «Dico adunque che già erano gli anni della fruttifera Incarnazione del Figliuolo di Dio al numero pervenuti di mille trecento quarant'otto, quando nella egregia città di Fiorenza, oltre ad ogni altra italica bellissima, pervenne la mortifera pestilenza. . . *Per che, quasi di necessità, cose contrarie a' primi costumi de' cittadini nacquero tra coloro li quali rimanean vivi*». Nella descrizione plastica e suggestiva della terribile epidemia, oltre ai sintomi fisici, il Boccaccio rappresenta anche quello sfacelo morale che ne derivò investendo, in quel periodo, la città.

Tibor Kardos, in un suo saggio, parlando della funzione della peste, espone: «Durante la peste che scioglieva ogni antica consuetudine e faceva cessare ogni legge statale, anzi morale, anche l'istinto della conservazione della vita si manifestò con una tale veemenza, in vista della quale nessuno potè più negare che le leggi naturali agissero anche nelle normali condizioni della vita sociale».[3] Secondo il Russo: «Il Boccaccio introduce la descrizione della peste, quasi a scusare l'eccessivo sensualismo delle sue novelle. . . Ma questa è una giustificazione d'ordine psicologico, escogitata dallo scrittore, contro le possibili accuse dei suoi morditori moraleggianti. . . La giustificazione ideale è un'altra, e precisamente è nel bisogno che il Boccaccio ha come uomo moderno di richiamarsi ad una esperienza storica di vita, e di far nascere le sue favole da questo mondo e in questo mondo.» Poi aggiunge: «La peste interessa il Boccaccio, perché è uno schermo e una felice astuzia per l'arditissimo e amoroso novellare.»[4]

Carlo Salinari, spiega la funzione della peste ancora in una maniera diversa, in quanto le attribuisce un'importanza simbolica.: «È un crescendo agghiacciante che finisce per acquistare valore di simbolo di una società in trasformazione che, attraverso una simile prova e tali stravolgimenti di valori, si trova alla fine profondamente mutata, si accorge che sono nate *cose contrarie ai primi costumi dei cittadini*».[5]

Secondo la nostra opinione la pestilenza, questo importante motivo di partenza della corona di novelle boccaccesche, forse non è un simbolo così immediato (eppure vago nella sua immediatezza) del «nuovo», ma artisticamente ne promuove senz'altro la rappresentazione di esso; la rappresentazione di tutto ciò, dunque, che, di «nuovo» veniva a crearsi nel corso del lento sfacelo della società medievale, che in seguito alla formazione del modo di vivere e dell'ideologia borghesi nei primi decenni del Trecento sconvolgeva e alterava nei suoi fondamenti la società di Firenze. Il Boccaccio introducendo il motivo della peste, crea una *situazione eccezionale*, che investe tutta la società e nella

quale possono infatti sorgere «cose contrarie» a quelle abituali, cioè: fenomeni che in tempi normali si manifestano sporadicamente e solo adombrati, possono spiccare con una particolare evidenza nel momento e nello stato di una *eccezionale concentrazione o densità.*

Vale a dire: il Boccaccio avendo scelto la peste, che sconvolgeva l'ordine tradizionale della società, come punto di partenza della cornice delle sue novelle, creò le condizioni fondamentali della grande poesia epica di tutti i tempi; la condizione cioè che consente di raffigurare concretamente ed autenticamente le tendenze più importanti di tutta la società.

Anche la tradizione orientale delle favole in «cornice» e la tradizione medievale della «cornice» stessa, assumono nel Boccaccio a una nuova funzione artistica, «letteraria». Nelle novelle orientali la cornice servì piuttosto a scopi esteriori, formali, mentre nel medioevo essa stava al servizio di un determinato insegnamento morale ed aveva un carattere arido e impersonale. Nel Boccaccio invece, entra a far parte organica — anche se postuma — della creazione epica, con una funzione laica, prettamente artistica, «letteraria» e quindi con il suggello di un'intuizione personalissima.

Il paesaggio idilliaco, la bellissima villa, i divertimenti e le conversazioni ameni ed intelligenti delle giovani donne e dei giovanotti sfuggiti alla furia del contagio, da un lato, la terribile pestilenza, gli orrori fisici, la dissoluzione morale e sociale dall'altro, costituiscono i due poli antitetici della «cornice» che, poi a sua volta, dà un senso ideale organico alle cento novelle.

L'amplificarsi dell'orizzonte della rappresentazione epica fino ai limiti estremi possibili, valendosi anche delle possibilità artistiche e letterarie offerte dal motivo della peste e della cornice narrativa stessa, esprime una concezione poetica tutta originale e consapevole. L'ufficio della peste e la nuova funzione della «cornice» dunque, — come anche il Sapegno afferma — hanno il compito »di rappresentare, per dir così plasticamente, l'atteggiamento al tempo stesso distaccato e commosso, umanissimo e pur rasserenato dello scrittore»[6]; e quindi rendono anche possibile il rispecchiamento chiaro, calmo ed analitico delle grandi trasformazioni e, in un momento *eccezionalmente concentrato* delle vicende umane.

Il fatto che l'architettura dell'opera — come giustamente osservail Russo — «in Boccaccio sopravviene postuma. . . e . . .non nasce con la poesia stessa come in Dante»,[7] sottolinea, ancora una volta, quella consapevolezza artistica con cui il Boccaccio aveva lavorato per creare la cornice.

La cornice delle novelle dunque, oltre gli aspetti esteriori, in corrispondenza con le leggi della retorica medievale, (inquadra e lega fra loro i singoli racconti) assume in Boccaccio un'importanza ideologica ed artistica assolutamente nuova. È la cornice cioè che dà *un rilievo accentuato all'unità ideologica delle novelle*, sottolineando che esse malgrado la loro tematica variopinta, sono nate da una concezione poetica unitaria e meditata. È a questo punto

che il Boccaccio crea qualcosa di assolutamente nuovo rispetto ai suoi modelli precedenti, ai racconti a cornice orientali e contemporanei.

Gli autori delle raccolte di favole orientali erano incapaci a percepire e ritrarre le leggi del moto ed i rapporti reali dei loro tempi. Per questo le storie sensuali, avventurose, partorite da una fantasia capricciosa sono accidentali e di carattere singolare: appunto per questo è formale anche la loro messa in cornice che non riesce ad assicurar loro una coerenza ideologica.

Le novelle a cornice del medioevo — anche se rispetto alle favole orientali offrono una certa consapevolezza ideologica e di costruzione — sono anch'esse incapaci a rappresentare artisticamente la realtà dei loro tempi, perché si sforzano di imporre alla realtà lo schema irrigidito a dogma di una verità presunta, cioè l'ideologia e la morale cristiane, anche quando la realtà stessa solleva già dei problemi del tutto diversi.

Affinché un artista possa rappresentare i moti essenziali della propria epoca, non sono sufficienti la sua genialità, la sua sensibilità, la sua cultura, ma occorrono condizioni oggettive, quali una certa organizzazione della produzione e della divisione del lavoro, capaci di far maturare le doti dell' artista stesso. Tali condizioni si sono verificate per la prima volta «in rapporti mondiali» nell'epoca comunale dell'evoluzione delle città in Italia e vi hanno originato nella vita sociale ed economica una organizzazione capitalistica, seppur di tipo primitivo. Questi nouvi rapporti consentirono all'artista maggiore chiarezza e comprensione della realtà. In tal senso, l'intera concezione artistica del *Decameron* si trova in stretto collegamento anche con i tratti capitalistici dell'evoluzione borghese in Italia.

Nel Boccaccio, la cornice anche sta al servizio di questa intuizione e diventa parte organica della rappresentazione epica che schiude nuove possibilità e nuovi rapporti della realtà.

Quanto ciò sia vero, lo convalida il fatto che l'autore, inserito nel tessuto artistico della cornice, esprime molto spesso la propria opinione personale. Così per esempio, introducendo la Seconda novella della Quarta giornata, quando si pronunzia contro i monaci, oppure nell'introduzione alla Prima novella dell'Ottava giornata, in cui esprime le proprie considerazioni intorno all'amore.

Nell'introduzione alla Quarta giornata invece egli si dichiara direttamente, in prima persona. Contro i suoi accusatori egli stesso pronunzia l'arringa di difesa che inquadra con giocosità e leggiadria artistica nel tessuto dell'opera. Con questa arringa egli vuole sottolineare la propria autonomia nei riguardi delle cento novelle e dei protagonisti della cornice, dicendo: «Ma avanti che io venga a far la risposta ad alcuno, mi piace in favor di me raccontare, non una novella intera, acciò che *non paia che io voglia le mie novelle con quelle di così laudevole compagnia*, qual fu quella che dimostrata v'ho, *mescolare*. . .».

Qui la chiarezza dell'espressione attesta nettamente, quali siano i nuovi compiti artistici attribuiti dal Boccaccio alla cornice, e di che carattere sia la disciplina artistica con cui egli realizzò il suo intento. Col fatto cioè, che i concetti ideologici più immediati dell'autore, la sua «polemica personale», le sue idee sono collocati nella cornice, invece di prendere posto nel tessuto artistico delle novelle, il Boccaccio riesce così ad evitare felicemente la polemica di carattere didattico, aliena dalla grande poesia epica: quella dunque che era uno dei criteri più caratteristici della letteratura medievale. Naturalmente, la cornice non serve soltanto ad accogliere tali polemiche dirette, poco convenienti alla poesia intima delle novelle.

Col modo di vivere chiaro, civile, con l'atmosfera laica, colta, cortigiana dei protagonisti della cornice, l'autore offre un saggio efficace di quell'esemplare condotta sociale e di quell'ideale di vita perfetta a cui tenderanno i rapporti sociali dell'umanesimo già imminente. Il Boccaccio, illustrando le condizioni dei rapporti sociali visti e goduti a Napoli, e ora rievocati, vuole quasi offrire un esempio ai suoi concittadini divenuti rozzi nel commerciare e nell'avida caccia al denaro, a coloro di cui in un suo sonetto scritto ulteriormente (CXXIII) scriverà con amarezza sarcastica:

«questi ingrati meccanici, nimici
d'ogni leggiadro e caro adoperare».

Ponderando gli argomenti esposti, credo — in opposizione all'opinione di molti critici — sia evidente che la cornice non può essere considerata un mero imprestito collegato alle tradizioni letterarie del Medioevo, né una curiosità letteraria dall'effetto poco felice. József Szauder constata pure che la cornice «compie una funzione morale ed estetica originale, e in tal modo essa diventerà una garanzia esteriore solida, storicamente ed esteticamente autentica dell'unità interiore del *Decameron*».[8] La cornice, dunque, costituisce una parte organica dell'architettura del *Decameron*, il suo carattere personale forma una unità artistica dialettica col moto interno oggettivo della materia delle novelle.

*

Prima di passare all'analisi delle novelle, gettiamo uno sguardo ai grandi cambiamenti sociali, economici e politici dell'epoca e vediamo in che cosa consiste il carattere particolare dello sviluppo borghese italiano.

Sulla carta dell'Italia durante nei secoli XII, XIII, XIV, si possono trovare numerose città indipendenti, di grande autorità, ammirate da tutta l'Europa. Fra queste città troviamo la patria del Boccaccio; la città in cui questi cambiamenti assumevano le forme più tipiche sia dal punto di vista economico che da quello politico. La prosperità materiale e spirituale di queste città e, la loro maturità sociale e politica, le facevano apparire quasi avulse dal corpo

dell'Europa feudale. I borghesi commercianti delle città comprarono la proprietà terriera dei signori feudali dei dintorni, e costrinsero i nobili a trasferirsi in città, concentrando intanto i contadini liberati dai vincoli feudali in manifatture speciali.

Questo sviluppo capitalistico primitivo però non fu preceduto né accompagnato dalla formazione di una forza accentatrice e così esso non potè diventare generale per tutta l'Italia, ma si presentò sotto l'aspetto dello sviluppo di piccole città-stato contrastanti fra di loro come imprese affaristiche in concorrenza. Ciò spiega anche il veloce svilupparsi delle loro contraddizioni e più tardi anche il loro fallimento.

La modificazione degli «Ordinamenti di Giustizia» era già un chiaro segno di un compromesso tra gli strati dei ricchi commercianti e banchieri e le forze del feudalismo, diretto contro la media e piccola borghesia, ma soprattutto contro i cittadini poveri che si trovavano fuori delle arti. Le contraddizioni sociali in continuo acutizzarsi, in Firenze come nelle altre repubbliche cittadine dell'Alta Italia, causarono delle lotte sociali continue ed accanite. Le classi dirigenti in difesa della loro situazione economica privilegiata e rispettivamente delle loro ricchezze e del loro potere politico, si dimostrarono sempre più inclini a sostituire alla tradizionale democrazia comunale il governo dittatoriale di una unica personalità, il signore.

A Firenze queste lotte durano relativamente a lungo. Non molto dopo il suo ritorno da Napoli, il Boccaccio è appunto testimone di un tentativo di questo genere cui fu protogonista Gautier de Brienne, «Duca d'Atene». Il tentativo fallì, è vero, ma le contraddizioni che dividevano i cittadini di Firenze tra di loro rimasero irrisolte. In un primo tempo le contraddizioni che si andarono concentrandosi, scoppiarono nella lotta eroica, ma allora disperata del popolo povero, nel Tumulto dei Ciompi (1378), ma poi, anche a Firenze, ogni potere si concentrava gradatamente nelle mani di un'unica famiglia, quella dei Medici.

Ai tempi del Boccaccio, però, non è tutto così chiaro e siamo in grado di osservare solo le tendenze di questa evoluzione. Nell'opera ampia e complessa del Boccaccio la politica — contrariamente a Dante — non si ritrova così direttamente, eppure egli, a metà del secolo XIV, al tipo del borghese che patteggia con il feudalismo contrappone ancora quello del borghese progressivo: il tipo del borghese che, nella città di Firenze, a sua volta respinse nel retroscena le forze del feudalismo e creò le istituzioni della democrazia comunale.

Per ritrarre questa realtà in tutta la sua complessità, per concentrarla artisticamente, c'era bisogno della cornice geniale, affinché poi la stessa realtà riflessa nelle cento novelle potesse spiegarsi in tutta la sua ricchezza e molteplicità davanti ai nostri occhi. Con questo metodo il Boccaccio si avvicina quasi alla struttura del romanzo.

*

Gli antecedenti letterari tematici e le fonti del *Decameron*, sono stati minuziosamente analizzati da molti famosi e diligenti studiosi e così noi ne conosciamo le lontane derivazioni e le ramificazioni dei motivi. Eppure, l'opera così com'è, era una cosa del tutto nuova, originale e questo fatto — come anche l'importanza della cornice — molto spesso era sfuggito al giudizio degli studiosi invischiati nella ricerca delle concordanze e nel confrontare le fonti diverse.

Se infatti osserviamo attentamente ciò che il Boccaccio attinge alla tradizione letteraria precedente, spicca sopratutto che, sebbene le sue fonti siano effettivamente medievali, esse nella maggioranza dei casi si collegano alle tradizioni della cultura cittadina francese, sorte in opposizione agli ideali ecclesiastici ed aristocratici del medioevo. Queste fonti letterarie (in particolar modo i «fabliaux» francesi), irradiano uno spirito anticlericale affatto ostile all'amore corporale e, destano una eco naturale nelle città italiane, le quali iniziano la loro parabola ascendente con un certo ritardo, ma con tanto maggiore slancio e risultato rispetto a quelle francesi.

Sempre alle fonti medievali si ricollega il Boccaccio, quando si serve nelle sue novelle dell'epica cavalleresca (in versi e in prosa) dell'Europa Occidentale, della letteratura avventuristica greco-bizantina, della letteratura latina classica, delle raccolte di favole orientali e delle popolari raccolte di parabole religiose contemporanee, nonché del *Novellino* e assimila nelle cento novelle singoli elementi della poesia popolare, o anche dei racconti interi dall' una o dall'altra fonte. Tutto questo — ugualmente come i «fabliaux» — fu adoperato dal Boccaccio in modo originale, non solo perché le sue novelle, nel loro contenuto, seguono solo in grandi linee il racconto che serve loro da modello, ma anche perché egli ricrea le semplici trame di favola secondo le esigenze sociali ed artistiche della propria epoca, sia sotto l'aspetto formale, che sotto quello ideale. E appunto per questo, accanto alle fonti strettamente letterarie, la fonte più importante delle novelle è l'effettiva realtà italiana: quel vasto materiale di esperienze e di conoscenze, che il Boccaccio andava accumulando durante i suoi anni di commerciante — secondo lui inutili — in parte personalmente, in parte tramite i suoi conoscenti i quali avevano percorso non solamente l'Italia, ma tutto il mondo allora conosciuto. D'altronde, gli serve da fonte quella tradizione popolare variopinta ed originale che egli conobbe al suo ritorno a Firenze e che — accanto alle novelle mercantesche — è l'ispiratrice più immediata delle novelle esuberanti, plebee, ed artistiche alla «bohème», conservatesi fresche fino ad oggi.

L'atmosfera, il significato sociale, l'attualità, la topografia e i protagonisti dei nuovi racconti costruiti sul vecchio schema assumeranno così una nota inconfondibilmente italiana, propria dell'epoca del Boccaccio, e in questa luce, la questione degli imprestiti diventa appena un problema di ordine secondario. Sarà problema di secondo piano anche il fatto che nel *Decameron* ritornano

numerosi motivi delle opere giovanili del Boccaccio. Tali precedenti si scolorano fino a diventare mera curiosità filologica nei confronti dell'originalità artistica della grande opera in cui il Boccaccio, anche rispetto alle proprie opere giovanili, creò qualche cosa qualitativamente nuova. Come il Petrarca raccolse nella sua arte in una sintesi la tradizione lirica a lui precedente, la rinnovò e la trasformò in una sensibile e suggestiva forma d'espressione per i sentimenti secolari più interiori, gettando le basi della lirica antropocentrica della borghesia europea moderna, allo stesso modo il Boccaccio della tradizione di novelle ed aneddoti stentati, per lo più a scopo morale e di carattere didattico del medioevo, della corona di episodi delle favole orientaliche accumulavano avventura su avventura, delle storie di carattere piuttosto picaresco, di struttura sconnessa, piena dei mitologemi delle fonti classiche, creò un genere *qualitativamente nuovo, il genere della novella borghese.*

Questa «novella» benché costruita ancora molte volte secondo l'esigenza dei «points» finali, diventa ormai suscettibile di far emergere fenomeni e caratteri tipici, concreti e individualizzati pur non privi di una validità generale, universale.

*

Cerchiamo ora di seguire nelle novelle quelle tracce degli aspetti nuovi — o almeno alcuni di essi — che differenziano l'opera del Boccaccio dalla letteratura precedente e che le assicurano una secolare importanza.

Abbiamo già ricordato che il Boccaccio aveva dovuto ritornare da Napoli a Firenze perché le sue condizioni finanziarie si erano improvvisamente peggiorate a causa del fallimento bancario che inferì un grave colpo appunto ai banchieri e commercianti fiorentini. Eppure, analizzando le novelle, possiamo scoprire che — a distanza di appena dieci anni dal fallimento — il Boccaccio, al pari dei suoi concittadini, aveva ancora fiducia nella possibilità di sviluppi positivi e intravvedeva ancora prospettive incoraggianti per l'avvenire.

Nel *Decameron* ciò si manifesta infatti nell' accorrere della Fortuna in aiuto dei protagonisti delle novelle quasi in tutti i casi. Tibor Kardos, nel suo saggio citato, caratterizza in questo modo i tempi dei Boccaccio: «La visione serena del *Decameron* e il suo carattere di creazione ottimistica nei suoi effetti, procedono dal fatto che, in esso la natura e l'intelligenza umana si associano, e la forza dell'attività umana trionfa il più delle volte. Il Boccaccio è ancora il rappresentante di quella borghesia, che gira il mondo, traversa mari e deserti col suo corraggio, col suo intelletto, con la sua presenza di spirito, generalmente riesce a dominare la propria sorte e ritorna con un patrimonio. Certo, il rischio è grande ed avviene spesso che, tentata una volta la fortuna con esito felice, non la ritentano più, ma si ritirano. La stragrande maggioranza degli eroi del *Decameron* trionfa ancora. Delle cento novelle solo una giornata è dedicata a casi tragici, causati assai più dalle leggi e consuetudini inumane della società, che dalla furia scatenata della fortuna».[9]

Come risultato estetico di tutto ciò, si modifica notevolmente anche il concetto, per esempio, della Fortuna, rispetto al suo equivalente medievale.

Essa non è più l'espressione adeguata della provvidenza divina in senso tomistico (ma neppure in quello dantesco) — come scrive Branca [10] — che ricompensa i buoni e punisce i peccatori, ma quasi, conformandosi ai nuovi aspetti economici e alle leggi della società in trasformazione, essa stessa si mette ad affiancare l'attività dell'uomo nuovo che li rappresenta.

Ma anche il nuovo tipo dell'uomo si comporta diversamente nei confronti della fortuna. Géza Sallay,[11] in un suo saggio, scrivendo de «L'apparizione di una visione nuova, immanente, della vita» nel secolo XIV, dà una raffigurazione eccellente di questo processo. Cita, tra gli altri, anche Cecco D'Ascoli, contemporaneo di Dante, il quale oltrepassa già la concezione dantesca della Fortuna al servizio della volontà divina imperscrutabile, una Fortuna inconcepibile o quasi con l'intelletto umano, e professa la fede nella forza razionale dell'uomo nel processo della formazione della fortuna:

Non è fortuna, che ragion non vinca . . .

Non val ventura, a chi non s'affatica,
Perfetto bene non v'ha senza pena,
Fa se felice, chi virtù nutrica;
Ma chi aspetta la necessitade
Del ben, che la fortuna seco mena,
Pigrizia lo conduce a povertade . . .
Contra fortuna ognun può valere,
Seguendo la ragion nel suo vedere.[12]

Riferendosi ad un' altra canzone della Fortuna del Trecento, il cui autore è Brizio Visconti,[13] il Sapegno osserva giustamente: «In questa ballata di Brizio Visconti essa [la Fortuna] appare già come una forza terrena, cui contrastano la volontà e il coraggio dell'uomo magnanimo sorretto da un'educazione storica e cristiana. Atteggiamento che, in parte, prelude alla concezione dialettica che della Fortuna avranno gli umanisti, dall'Alberti al Machiavelli».[14]

Questa interpretazione nuova del concetto della Fortuna — come risulta — maturò nella realtà dell'epoca, già anche prima del Boccaccio. Egli però non solo riconosce questo fenomeno nuovo, ma lo inserisce come parte organica ideologica ed estetica della sua opera. Nell'introduzione della Nona novella della Quinta giornata egli incoraggia le sue eroine: «. . . ma perché apprendiate d'esser voi medesime, dove si conviene, donatrici de' vostri guiderdoni, senza lasciar sempre esser la fortuna guidatrice. La quale non discretamente, ma, come s'avviene, smoderatamente il più delle volte dona».

In tal modo, il Boccaccio, oltre a rispecchiare le leggi del moto oggettive e progressive della società, riesce a ritrarre anche l'uomo nuovo, il quale riconosce la propria collocazione nella nuova realtà sociale, e s'accorge che la sorte non è più un fato immutabile, ma questione di volontà, forza, abilità

e lotta. Per questo nel *Decameron* sarà legittimo che la Fortuna soccorra, in quasi tutti i casi, i commercianti e, in genere, gli eroi attivi del *Decameron*.

Questi uomini devono i loro successi non alla volontà della provvidenza che ricompensa l'abnegazione, la modestia, ma al fatto che loro stessi dirigono la propria sorte. In corrispondenza a questo essi sono astuti, furbi ed intraprendenti; lavorano per «il rispettabile guadagno» se ciò è lucrativo e, se occorre, diventano dei corsari; ma allo stesso tempo sono estremamente intelligenti nel possesso di una fortuna accumulata con i propri sforzi, si godono la vita senza la minima ombra del rimorso, orgogliosi di sè e della propria forza.

Gli eroi del Boccaccio dunque trionfano, raggiungono successi, perché rappresentano una classe sociale che effettivamente trionfava nella data epoca. Trionfava in tutte le relazioni della vita, nel commercio ugualmente che nella morale o nel campo dell'economia. Perciò, sul piano della generalizzazione artistica (necessariamente e non solo in seguito all'arbitrio della cappriciosa fantasia) anche i personaggi boccacceschi vengono affiancati dalla Fortuna che annuncia ormai il trionfo delle forze umane e non di quelle divine.

La Fortuna però non perde tutti i suoi capricci, e non rinuncia alla compagnia dell'inseparabile *caso*, suo accompagnatore permanente, ma entrambi indossano nelle novelle boccaccesche i costumi dell'epoca. Per illustrare quanto sopra, vogliamo scegliere ad esempio la Quarta novella della Seconda giornata, cioè la storia di Landolfo Ruffolo, commerciante ricchissimo. Landolfo Ruffolo, «al quale non bastando la sua ricchezza, disiderando di *raddoppiarla*, venne *presso che* fatto di perder con tutta quella se stesso. Costui adunque. . . ., comperò un grandissimo legno, e quello tutto di suoi denari caricò di varie mercatanzie, e andonne con esse in Cipri. Quivi, *con quelle qualità medesime di mercatanzie* che egli aveva portate, trovò essere più altri legni venuti; per la qual cagione, non solamente gli convenne far gran mercato di ciò che portato avea, ma quasi, se spacciar volle le cose sue, *gliele convenne gittar via;* laonde egli *fu vicino al disertarsi*» (Corsivo mio, qui e in avanti — Z. R.).

Allora però Landolfo — allo stesso modo di Martuccio Gomito (V, 2) — con i soldi rimastigli «comperò un *legnetto sottile da corseggiare*, ... , e *diessi a far sua* della roba d'*ogni uomo*, e massimamente sopra i turchi. Al qual servigio *gli fu molto più la fortuna benivola*, che alla mercatantia stata non era. Egli, forse infra un anno, *rubò* e prese tanti legni di turchi, che egli si trovò non solamente *avere racquistato* il suo che in mercantantia avea perduto, ma *di gran lunga quello avere raddoppiato.*»

Però, in seguito Landolfo Ruffolo cade prigioniero in mano a corsari genovesi e perde *tutto*. Sorge una tempesta, la nave dei corsari genovesi affonda ed egli, per non affogare, cerca rifugio su un tavolo. Ma le onde lo strappano dal tavolo, allora, si aggrappa a una cassa, portata lì per *caso* dalle

onde. Sbattuto alcuni giorni per mare, già *fuori dei sensi* capita sulla riva in un punto «dove una povera femminetta, *per ventura*, suoi stovigli con la rena e con l'acqua salsa lavava e facea belli.» La donna povera piglia lo sfinito ed esanime Landolfo, e «lui come un picciol fanciullo ne portò nella terra, et in una stufa messolo, tanto lo stropicciò e con acqua calda lavò, che *in lui ritornò lo smarrito calore*, et alquante delle perdute forze». Quando egli si riebbe, la donna gli rese la cassa, di cui *egli non si ricordava più* ; Landolfo ci guardò ed *a sua grande sorpresa* ci trovò molte pietre preziose e, «lodando Iddio che ancora *abbandonare non l'avea voluto*, tutto si confortò».

Allora, per cautela che non lo derubassero un'altra volta, si vestì poveramente e, legati i suoi tesori in un sacco, s'imbarcò su una nave e ritornò a casa sua, a Ravello. Lì venne a sapere delle sue pietre preziose, che «convenevole pregio vendendole et ancor meno, *egli era il doppio più ricco* che quando partito s'era».

Come abbiamo visto, i due momenti essenziali che effettivamente determinano lo svolgimento di tutta la novella, sono la *fortuna* e il *caso*. Solo che, come dicevamo, ambedue entrano sulla scena vestiti assai alla moda — secondo la moda dei tempi del Boccaccio. La storia del mercante parte dal fatto che egli, all'improvviso, non riesce a vendere la sua merce, perché il mercato è pieno di «*quelle qualità medesime di mercatanzie che egli aveva portate*». Il caso dunque, qui deriva dalla incertezza a cui sono esposte la produzione e la vendita, a causa della concorrenza; *esso rispecchia la casualità oggettiva della produzione capitalistica della merce e, diventa quindi a diritto un motivo determinante, organico dell'azione dell'opera realistica*. Rispetto cioè alle epoche precedenti, come dicevamo già, in questo periodo della storia delle statocittà diventa più generale la produzione per il mercato, perciò anche le leggi di essa si fanno valere necessariamente sempre più generali.

Il motivo della Fortuna, in un senso positivo che l'abbiamo illustrato, rappresenta e rispecchia la tendenza ascendente di quella fase dello sviluppo del capitalismo in Italia. Esso dimostra su d'un piano generalizzato che la incertezza della produzione e dello smercio è certo un fattore reale con cui bisogna fare i conti. Ma dimostra anche che il borghese — per spiegarci con le parole del poeta ungherese settecentesco Faludi — ancora «siede saggiamente sul carro della Fortuna»; siamo cioè ancora in una fase assai precoce del capitalismo, che porta in sé i germi dell'evoluzione ulteriore. In tal modo la casualità anarchica del mercato capitalista non è ancora la terribile forza mitica, una potenza che annichilisce, che essa diventerà durante lo sviluppo capitalistico dei secoli susseguenti, quando il *caso* sarà per lo più fonte di calamità.

Gli indizi della precocità (e anche la genialità del rappresentare concreto del Boccaccio) porta in sé per esempio il motivo della pirateria in questa novella (e in diverse altre, cfr. II, 4; II, 10; V, 1; V, 2, ecc.). La pirateria presenta uno

dei metodi «originali» dell'accumulazione della ricchezza: cioè la rapina. Contro la pratica brigantesca più tarda dell'«accumulazione primitiva» inglese che sfruttava la terra e la mano d'opera — questa volta in Italia, è vero, «accumulano» in questo modo soltanto l'oro, il capitale usuraio, ma anche nelle novelle possiamo essere testimoni di una specie della genesi del capitale. Dalla storia di Landolfo Ruffolo per esempio, appare con chiarezza che il Boccaccio non trova nulla di scandaloso in ciò che il suo eroe «*diessi a far sua della roba d'ogni uomo*». Egli anzi sviluppa l'intreccio del destino del suo personaggio, e, il Landolfo accetta come una piega naturale, *reale* il fatto che il suo legno corsaro sia ugualmente *saccheggiato* da due cocche genovesi. (I genovesi erano particolarmente famosi per tale metodo dell'accumulazione: vi alludono diversi racconti anche del Decameron; cfr. V, 6, V, 7.).

*

Gli eroi commercianti del Boccaccio si sentono accanto la fortuna non solo nei loro affari economici, ma anche nel godimento della vita. Lo scopo confessato della loro vita è di acquistare e godere le gioie non più dell'oltretomba, ma di questa terra.

Appunto per questo essi con franchezza serena l'ingordigia, il lusso, i vanitosi piaceri mondani, e tra di loro in prima linea l'amore fisico, tutti considerati come peccati nel medioevo. Alle norme proibitive della chiesa medievale il Boccaccio contrappone i comandamenti di un'altra potenza: la natura. Tibor Kardos caratterizza in questo modo questo punto cardinale dell' arte del Boccaccio: «Il maggior contributo dato dal Boccaccio all'evoluzione storica europea con la sua arte potente, fu la proclamazione delle leggi naturali manifestantisi nella vita dell'uomo».[15]

E infatti sulle labbra del Boccaccio spuntano continuamente le espressioni come «la legge della natura», «la potenza della natura», «la natura delle cose», «le leggi della gioventù», «la forza dell'amore». Secondo la nostra opinione però, quando il Boccaccio parla delle leggi naturali, è ben lungi dal riferirsi ai comandamenti della natura in genere; egli parla invece concretamente di quelli della natura umana ed in particolare delle leggi della società umana che egli riveste, secondo l'uso semantico dell'epoca, del concetto di legge naturale. L'amore cioè è criterio e comandamento solo della natura umana, una delle fonti consapevoli e più importanti della gioia umana. E l'uomo ha il diritto alla gioia. Ugualmente, dei «diritti dell'amore», delle «leggi della gioventù» possiamo parlare solo nella società umana, perché nella natura esiste soltanto la riproduzione della specie e l'accoppiamento, ed è sconosciuto il concetto dei sopraddetti diritti.

Nella realtà artistica del Decameron, anche sul piano dei rapporti familiari si rispecchia un mondo in continuo cambiamento rispetto al medioevo. Questo cambiamento si presentò nella realtà prima di tutto come la trasfor-

mazione dello stato e della funzione sociale delle donne. Il sostenere le leggi della natura contro quelle della chiesa, vuol dire l'affermazione dei diritti dell' uomo, mentre la proiezione nella società del principio naturale dell' uguaglianza comporta il riconoscimento della donna come creatura di carne ed ossa e come essere sociale e, in tal modo, il comparire del pensiero dell'emancipazione femminile. Naturalmente, ciò dipende prima di tutto dal fatto, che le condizioni sociali della donna, specie nelle famiglie dei commercianti, si stavano cambiando in senso favorevole: esse stavano acquistando spesso una parte importante nella gestione della vita familiare e addivitura di quella commerciale. Ne abbiamo un buon esempio nella caratterizzazione di madonna Zinerva nella Nona novella della Seconda giornata. Le donne degli strati sociali più semplici poi, oltre i lavori domestici, apparvero già, per esempio Simona (IV, 7.), come fattori della produzione (operaia di manifattura). Entro la struttura della società si stavano modificandosi le condizioni delle donne e, ad una effettiva uguaglianza intellettuale andava accompagnandosi l'esigenza della uguaglianza sentimentale.

Il Boccaccio, per primo nella letteratura mondiale, si accorge delle mutate condizioni delle donne e le ritrae, per cui egli diventa uno dei rappresentanti più consapevoli dell'idea dell'uguaglianza sociale e sentimentale delle donne. Nell'introduzione del *Decameron* egli dedica la sua opera alle donne. Le sue figure femminili assai spesso rivelano una consapevolezza e una capacità d'agire uguali a quelle degli uomini; esse stesse desiderano amministrare la propria sorte e sono anche capaci di farlo. Come parola d'ordine politica, l'emancipazione femminile si farà attendere sei secoli ancora ma il principio dell'uguaglianza viene già sollevato dalla realtà di quell'epoca e il Boccaccio con una geniale intuizione artistica lo fa vivere nelle novelle. Prima di tutto, come disse il Boccaccio, voleva liberare le donne dalla soggezione alla volontà, all'arbitrio dei loro padri, fratelli, mariti, dalla soggezione di carattere feudale agli uomini dunque. Vuole vederle sicure, indipendenti e forti come donna Zinevra, moglie del commerciante Bernabò, di cui dice testualmente: «Apresso questo la commendò meglio sapere cavalcare un cavallo, tenere uno uccello, leggere e scrivere e fare una ragione, che se un mercatante fosse. . .». Le voleva così eroiche, nobili e sublimi come Ghismonda che coraggiosa ed a testa alta, volontariamente segue nella morte il suo amante ucciso da Tancredi, il padre crudele. Le voleva così sagge e consapevoli come nella Settima novella della Sesta giornata madonna Filippa condannata a morte per adulterio, la quale, quasi contestando l'ordine costituito, si difende in questa maniera davanti al giudice del tribunale di Prato: «Messere, egli è vero che Rinaldo è mio marito, e che egli questa notte passata mi trovò nelle braccia di Lazzarino, nelle quali io sono, per buono e perfetto amore che io gli porto, molte volte stata, né questo negherei mai; ma come io son certa che voi sapete, *le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano*. Le quali cose di questa

non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle costrigne, le quali molto meglio che gli uomini potrebbero a molti sodisfare; et oltre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata: per le quali cose meritamente malvagia si può chiamare».

Il Boccaccio difende qui i diritti della donna e non l'adulterio e mai perdona se la donna si concede per denari, perché in tal caso essa stessa si prostituisce come semplice oggetto di godimento, ed offende quell'ideale nuovo in base al quale può pretendere la propria emancipazione. Per questo, nella Prima novella dell'Ottava giornata, il commerciante Gulfardo prende in giro spietatamente ma a buon diritto Ambruogia, moglie di Gasparruolo. Il Boccaccio esprime anche direttamente questo concetto con le parole di Neifile, nell'introduzione della novella: «. . . affermo colei essere degna del fuoco, la quale a ciò per prezzo si conduce: dove chi per amor, conoscendo le sue forze grandissime, perviene, da giudice non troppo rigido merita perdono».

Le sue parole sono altrettanto chiare in uno dei racconti più elevati, artisticamente più elaborati del Decameron, nella Nona novella della Quinta giornata, in cui il Boccaccio definisce l'ideale della relazione d'amore priva di interessi materiali. Motiva in tal modo la decisione di monna Giovanna di sposare Federico, divenuto povero, ma magnanime anche nella sua povertà: «. . .ma io voglio avanti uomo che abbia bisogno di ricchezza, che ricchezza che abbia bisogno d'uomo». Il Boccaccio ebbe in antipatia anche gli uomini che cercavano vantaggi in un matrimonio, e perciò disprezzò i borghesi che si strusciavano ai nobili, che erano bramosi di acquistare uno stemma gentilizio tramite un matrimonio. Tali volte, il Boccaccio, servendosi dei mezzi della satira, fa trionfare il tipo socialmente negativo della donna di origine nobile. Nell'Ottava novella della Settima giornata «un ricchissimo mercatante chiamato Arriguccio Berlinghieri, il quale scioccamente, sì come ancora oggi fanno tutto 'l dì i mercatanti, pensò di volere ingentilire per moglie, e prese una giovane gentil donna male a lui convenientesi, il cui nome fu monna Sismonda. La quale, per ciò che egli sì come i mercatanti fanno, andava molto dattorno e poco con lei dimorava, s'innamorò d'un giovane chiamato Ruberto. . .», e il Boccaccio, in seguito, ritiene doppiamente giusta la soluzione per cui il commerciante Arriguccio viene cornificato ed umiliato. In primo luogo perché egli offende le leggi della natura, essendo assai più anziano di sua moglie, e poi perché pecca contro la morale di classe della borghesia: «scioccamente. . . pensò di volere ingentilire per moglie».

Quando alla fine della novella il Boccaccio espone il suo protagonista borghese alle ingiurie della suocera di origine nobile e lo avvilisce, non si schieri contro di lui, anzi, al contrario! Il poeta mentre satireggia Arriguccio lo pone ad esempio, anch'esso satirico, degli altri borghesi che la pensano come lui: quando fate dei matrimoni così, non vi meravigliate se alla fine vi riducete a mal partito.

Ma il Boccaccio non parla soltanto di nobili e borghesi. Uno dei maggiori risultati artistici del Decameron è la rappresentazione ampia e penetrante della società contemporanea. Nelle pagine dell'opera si trovano quasi tutti gli strati e tutti i tipi dell'epoca: poveri e ricchi, nobili e borghesi, preti, ladri e prostitute. Una novità degna d'attenzione è il fatto che gli eroi e le eroine delle novelle a prescindere dal loro ceto e della loro classe, sono tutti accomunati nei confronti dei sentimenti. Il Boccaccio getta via secolari tradizioni artistiche (considerando che gli eroi e le eroine dei grandi romanzi d'amore del medioevo erano esclusivamente dei nobili), quando nell'amore, in questa manifestazione più frequente dei sentimenti umani, crea tra gli uomini l'uguaglianza indipendentemente dalla loro origine. Contemporaneamente, egli, non perde mai di vista la realtà e, sebbene li faccia uguali sul piano dei sentimenti, si guarda dal confondere i suoi eroi poveri con quelli ricchi. Al contrario, fa sentire sempre chiaramente le acute differenze di classe, anzi, appunto di queste differenze di classe, accentuandole come motivi essenziali, egli fa il nocciolo delle tragiche storie d'amore.

L'uguaglianza di diritti e di valori di Guiscardo (IV, 1), Simona (IV, 7), Gabriotto (IV, 6), Slavestra (IV, 8), Martuccio Gomito (V, 2), Agnolella Saullo (V, 3), Griselda (X, 10) ecc. non potrebbe trovare miglior prova (ed in ciò consiste[6] l'affermazione essenzialmente nuova) che, qualunque fine faccia la loro sorte, la purezza, la beltà, l'elevatezza e la forza travolgente del loro amore non rimangono addietro per niente da quelle degli eroi di origine borghese e nobile.[1]-

*

I preti ed i monaci[14] figurano spesso nelle novelle del Decameron e il più delle volte in situazioni assai equivoche, controddicenti al massimo gli ideali della loro vocazione. Il Boccaccio anche qui mette alla berlina fatti reali, e non solo indirettamente, nell'azione delle novelle, ma anche direttamente espressi e formulati: i preti si comportano «non come uomini che il Paradiso abbiano a procacciare, come noi, ma quasi come possessori e signori di quello, danti a ciaschedun che muore, secondo la quantità de' danari, loro lasciata da lui, più o meno eccellente luogo, con questo prima sè medesimo, se così credono, e poscia coloro che in ciò alle loro parole dan fede» (IV, 2). Il Boccaccio esprime il disprezzo del borghese che si occupa di cose ragionevoli, contro il monaco ozioso che si occupa di imbrogli. Questo disprezzo irritato è tanto più giustificato perché secondo la consuetudine, i borghesi riuniti in arti dovevano dare un appoggio finanziario sistematico a qualche monastero. È per questo che la maggioranza dei preti beffati e mal capitati proviene dai monaci, mentre pochissimi sono i rappresentanti del clero secolare che incontriamo nelle novelle. Non siamo forse in errore, se in questo fenomeno ci pare di scoprire un germe del pensiero borghese della «chiesa a buon mercato» che si compirà e si realizzerà nella Riforma. Questo strato di commercianti borghesi

cioè non si rivolge contro la religione, ma ne critica coraggiosamente i rappresentanti e le assurdità. Ha ragione Luigi Russo, quando afferma: «La religione nel mondo boccaccesco non è né assente né presente: l'artista tratta di cose di religione, con serena indifferenza, non vuol essere né pio né empio, ma lascia che la sua fantasia sia presa tutta dal gusto delle cose di questo mondo, delle arti laiche degli uomini che lo popolano».[18]

*

Il Decameron è una delle creazioni più vivaci della letteratura mondiale. Il Boccaccio racconta dei suoi contemporanei, e degli avvenimenti della propria epoca, ai contemporanei stessi. Il passato, le idee del passato arrivano appena a trovare un po' di posto, e quando avviene, lo fanno secondo intenzioni particolari. Le novelle tragiche (Quarta giornata) in cui l'amore prende una svolta fatale, si svolgono tutte senza eccezione in ambienti feudali ed evocano i ricordi inumani dei tempi feudali, in un'età più illuminata, più umana.

Un 'altra forma in cui il passato si presenta, è la rievocazione dei bei tempi antichi. «Dovete adunque sapere che, ne' tempi passati, furono nella nostra città assai belle a laudevoli usanze, delle quali oggi niuna ve n'è rimasa, mercè dell'avarizia che in quella con le ricchezze è cresciuta, la quale tutte l'ha discacciate» — scrive il Boccaccio nella Nona novella della Sesta giornata.

Affermazioni di questo genere vorrebbero dire forse che nel *Decameron* — malgrado le novità che vuol dirci — s'incontra anche la rievocazione nostalgica del passato? Potrebbero significare forse che il Boccaccio avesse ritrovato la società ideale nella società cavalleresco-nobiliare del medioevo e che avesse avuto in disprezzo la realtà della propria epoca?

La stessa osservazione attenta del passo ci potrà convincere che tali domande sono errate. Ricordando le antiche usanze, belle e lodevoli, il Boccaccio accenna effettivamente agli ideali eroici estirpati dalla cupidigia e dalla frode, questi due fenomeni che accompagnano l'accumulazione e lo sviluppo capitalistici, estirpati non solo dalla vita pratica ma anche dal campo degli ideali. Il Boccaccio dunque critica le avversità della propria epoca, contrapponendola ad un'ideale astratto e non al passato.

Come si vede anche da quanto detto sopra, il *Decameron* rappresentò una novità artistica, potè creare il genere della novella dalla composizione chiusa, costruita sul colpo di scena, perché portò del nuovo anche nel contenuto: invece della teologia agostiniana, tomista, la concezione di vita ardita e sicura di sé del commerciante intraprendente, invece della provvidenza divina la fortuna favorevole all'uomo, invece dell'ascesi l'affermazione dell'amore e delle gioie. Nel mondo del *Decameron* al timone sta il borghese al posto del nobile, la Chiesa infallibile e i suoi militi sono accusati da una critica sarcastica, mentre l'ideale di vita medievale della fede umile si ritira sommessa nel retroscena di fronte alla forza imperante della ragione.

*

Il Boccaccio non riuscì mai più a toccare le vette artistiche raggiunte nel *Decameron*, anzi, negli anni successivi in un grave momento della sua crisi religiosa ed umana arriva perfino all'intenzione di bruciare tutte le opere precedenti, compreso anche questo capolavoro.

Dal 1350 in poi, abbiamo un maggior numero di dati degni di fiducia sulla vita del Boccaccio. In questo periodo lo vediamo precursore degli umanisti nella parte dell'impiegato statale dalla triplice funzione scrittore-diplomatico-oratore; come ambasciatore della Repubblica Fiorentina egli si trova nel 1350 presso i signori della Romagna, nel 1355 a Napoli da Giovanna e nello stesso anno nel Tirolo da Luigi il Bavarese, negli anni 1354—55 dai papi Innocenzo VI e Urbano V, e nel 1367 egli rivolge il discorso di benvenuto al papa Urbano V, di ritorno a Roma da Avignone. Vittore Branca scrive di lui: «In Firenze i suoi concittadini dovevano guardare a lui come un personaggio illustre, da cui poteva venire utilità e decoro alla cosa pubblica.»[19]

Il *Corbaccio*, scritto dal Boccaccio alcuni anni dopo il *Decameron* (nel 1354—55), anche nelle sue pagine più riuscite è solo in apparenza la continuazione del *Decameron*. Quanto allo spirito e al contenuto — è qualcosa del tutto diverso. Il Boccaccio dedica il *Decameron* alle donne le quali, almeno nelle pagine dell'opera sua si rivelano nella loro dignità umana, parificate agli uomini. Mentre descrive nel *Corbaccio* la donna-bestia, imperscrutabilmente differente dall'uomo, malvagia e stupida, crea, possiamo dire, una delle più triste, più disperate satire misogine della sua epoca. Al suo odio contro la donna contribuì quasi certamente qualche sua amara esperienza personale, egli, però, generalizzi quest'ultima con un regresso anche artistico rispetto alla sua primitiva concezione. Il regresso del contenuto non può essere attenuato nemmeno dal fatto che il suo metodo creativo realistico, affiora ancora qua e là in certi particolari del *Corbaccio* ed anche la sua satira piena di odio è forse qui la più conseguente. Egli non è più capace di elevarsi al livello del suo capolavoro perchè si serve dei mezzi fornitegli dal proprio arsenale artistico per negare le idee che, a loro volta, attraverso quei mezzi stessi, avevano potuto raggiungere una compiuta espressione d'arte nel *Decameron*. È per questo che la satira robusta, conseguente del *Corbaccio* lascia in noi tuttavia un senso di vuoto e di mancata realizzazione.

Col *Corbaccio* — che è ancora in volgare ed è di carattere divertente — si chiude il primo periodo creativo fiorentino del Boccaccio, e il significato dell'opera per la storia della letteratura viene reso importante anche dal fatto che egli espone in essa il suo programma artistico nuovo: il culto degli studi latini classici.

In questo periodo avviene uno dei grandi avvenimenti della sua vita, l'incontro personale col Petrarca, nel 1350. Già da buon amico va a rivedere il grande poeta umanista, nel 1351 a Padova, nel 1357 a Milano, nel 1363 e nel 1365 a Venezia, e sempre con l'umiltà del discepolo egli rende omaggio alla

sua statura umana e alla sua arte. Il Boccaccio considererà sempre un esempio da seguire lo stile del Petrarca e, specialmente, il culto degli studi della classicità latina.

Nel 1362 scoppia la crisi religiosa del Boccaccio. La crisi culmina quando un certo monaco Ciani racconta al poeta ammalato la visione di un suo compagno monaco, in fama di essere un santo, per la qual visione il Boccaccio sarebbe andato in dannazione se avesse proseguito nella sua attività di letterato mondano, e poco manca che lo convinca a bruciare le sue opere, tra cui il *Decameron*. Solo una saggia lettera del Petrarca distoglie da questo atto il poeta caduto in crisi.

Come dicevamo, nel Corbaccio il Boccaccio si rivolta non solo contro l'amore che era stato il suo principale ispiratore nell'arte dalla gioventù in poi, ma anche contro la letteratura amena, di spirito laico, cioè contro il proprio passato artistico. Tutto ciò ci ammonisce: la cosiddetta crisi religiosa non è una svolta inattesa nella vita del poeta, ma è il coronamento di un lungo periodo carico di delusioni umane, artistiche ed amorose.

Nella crisi umana ed artistica del Boccaccio poteva avere la sua parte anche il riconoscimento che la democrazia cittadina ideale, per cui egli stesso combatteva prima con i suoi scritti, si è rivelata una semplice illusione, in seguito al differenziamento sempre maggiore della struttura di classe delle città. Egli sentì che i propri congeniali metodi di creazione anteriori non erano più adatti a rappresentare la mutata realtà sociale. La via nuova prescelta soprattutto sull'esempio del Petrarca, era sotto diversi aspetti impraticabile per il Boccaccio incapace di generalizzazioni filosofiche immediate per la sua stessa conformazione poetica. Il Boccaccio non aveva né una cultura filosofica né una concezione politica nel senso in cui le avevano Dante e il Petrarca. Nell'epica lo aiutarono ad evitare questo trabocchetto la sua intuizione artistica geniale e la sua grande esperienza di vita. A questo punto diventano visibili i limiti dell'arte boccaccesca. Egli riuscì a rittrarre in maniera convincente solo i tratti progressivi, salienti dell'evoluzione borghese. Ma riuscì solo a registrare le contraddizioni, che, da buon osservatore, egli percepiva e segnalava: non gli bastò però la forza per generalizzarli artisticamente.

Nella sua desolazione sconsolata il Boccaccio tenta il ritorno nella cara città dei suoi ricordi giovanili, a Napoli, ma il suo viaggio si chiude con una delusione amara. Il suo amico Acciaiuoli lo alloggia in condizioni talmente indegne del suo nome e della sua età, che il Boccaccio abbandona la città con la piaga forse più dolente della sua vita.

Lascia Firenze e si ritira nel podere di suo padre a Certaldo. Di qui si muove raramente ormai. Le preoccupazioni finanziarie e le malattie che si moltiplicano lo amareggiano al tramonto della vita. In questo periodo egli scrive le opere in gran parte latine del cosiddetto «secondo periodo creativo fiorentino»: opere che gli acquistano riconoscimenti maggiori tra i contem-

poranei di quelli derivatigli dal *Decameron*. In base ad esse noi consideriamo il Boccaccio uno dei pionieri dell'umanesimo, ma fu certamente il primo il quale — accanto alla letteratura latina classica — cercò di far rivivere anche i valori della letteratura greca classica e della cultura greca. Accoglie, lo sappiamo, in casa sua ed a spese proprie uno scienziato greco affinché possa leggere con lui in originale le opere immortali di Omero. È giustamente orgoglioso di essere lui il primo a rendere familiari le muse greche in terra toscana.

In questi tempi la forza gli bastò solo per creazioni ispirate all'erudizione filologica. Col moltiplicarsi delle sue opere in latino la sua arte diventa sempre più grigia, convenzionale, pesante. La freschezza, l'originalità e leggiadria che degnamente assicurarono a lui e al *Decameron* la fama mondiale, in queste opere colme di temi ed allusioni classiche, solo raramente fanno capolino nella descrizione di un ritratto o di un paesaggio. Eppure, tra i suoi contemporanei dotti queste opere raccolsero riconoscenze ben maggiori che le precedenti. *De casibus virorum illustrium*, *De claris mulieribus* ecc., ma particolarmente *De genealogiis deorum gentilium* diventati dei manuali addirittura indispensabili, educavano centinaia di umanisti.

Nel *Comento*, ultima sua opera, che è quasi il coronamento della *Vita di Dante* scritta anteriormente, il Boccaccio ritorna al suo maestro alla fine del difficile cammino della vita. E come se il vecchio poeta se ne rinvigorisse. Difende con passione il suo grande predecessore e modello dalle accuse; discende in dispute poetiche con coloro che lo accusano di aver tradito gli ideali della poesia, avendo reso accessibili l'opera di Dante e i sublimi ideali di essa alla bassa plebe (cfr. i sonetti CXXII — CXXV) e facendo professione della letteratura in lingua italiana.

Nel *Comento* il Boccaccio ritorna a una delle affermazioni estetiche fondamentali della sua più cospicua opera senile, la *Vita di Dante: alla separazione della poesia dalla teologia su d'un piano estetico e di principio.* Nel *Decameron* egli divise le poesia dalla teologia nella pratica poetica, invecchiato, dopo essere stato tentalo di rinnegare il suo capolavoro e con esso quanto di universale vi è nella sua opera, incurante di contraddire questo suo cedimento, appoggiandosi alla ragione e ad Aristotele, teorizza chiaramente l'esigenza e la natura di tale separazione. (*Comento* III. Lezione.)

L'ultimo grande avvenimento della vita del Boccaccio è l'incarico del Comune di Firenze di presentare e commentare ai cittadini la *Commedia*, opera immortale di Dante, in una serie di conferenze pubbliche nella chiesa di S. Stefano in Badia. Il Boccaccio si prepara ad eseguire il compito con una cura affettuosa. Arriva a commentare pubblicamente i primi 17 canti della Commedia, quando, per esaurimento delle forze fisiche, è costretto a interrompere le conferenze. La serie delle lezioni iniziate alla fine del 1373, deve essere quindi sospesa all'inizio del 1374. Il Boccaccio muore a Certaldo il 21 dicembre 1375, poco dopo la morte (luglio 1374) del suo grande amico Petrarca.

La complessità e l'attualità del suo genio sono ancora oggi componenti vivi del pensiero umano e incitano alla ricerca spassionata e fedele della realtà come essa agli uomini, di momento in momento storico, si presenta.

NOTE

[1] Marx—Engels, *Művészetről, irodalomról* (Sull'arte, sulla letteratura). Szikra, Budapest, 1950, p. 21.

[2] Carducci, G., *Ai parentali di Giovanni Boccaccio.* Discorsi letterari e storici. Zanichelli, Bologna 1876, p. 275.

[3] Kardos, T., *Boccaccio.* Saggio introduttivo al *Dekameron*, traduzione ungherese dell'opera. Szépirodalmi könyvkiadó Budapest, 1954, p. X.

[4] Russo, L., *Questioni Allotrie sul «Decameron».* 1938, nel volume, Ritratti e disegni storici. Sansoni, Firenze, 1960, 390. e nella *Storia della letteratura italiana.* Sansoni, Firenze, I, p. 347.

[5] Salinari, C., *Storia popolare della letteratura italiana.* Editori Riuniti, Roma 1962, vol. I, p. 144.

[6] Sapegno, N., *Compendio di storia della letteratura italiana.* «La Nuova Italia», Firenze, vol. I, p. 235.

[7] Russo, L., Op. cit. p. 344.

[8] Szauder, J., *Olasz irodalom, magyar irodalom* (Letteratura italiana, letteratura ungherese). Európa, Budapest, 1963, p. 72.

[9] Kardos, T., Op. cit. p. IX.

[10] Branca, V., *Letteratura italiana,* — I maggiori — 1956, p. 225.

[11] Sallay, G., *Eretnekmozgalmak és az olasz communális polgárság vallásos krízise a Trecento végéig* (Movimenti ereticali e la crisi religiosa della borghesia comunale fino allo scadere del Trecento). In *Pubblicazioni dell'Istituto Italiano dell'Università* di Budapest. No. 2. Budapest, 1957, p. 61 e sgg.

[12] D'Ascoli, C., *L'Acerba. L. C. I. Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri.* Roma 1889, p. 330 sgg.

[13] Visconti, B., «Senza la guerra di Fortuna ria,
la qual vincer si puote per valore,
non può mai gentil core
esser felice in stato alcun che sia.» ecc.

Nel volume, *Poeti minori del Trecento,* a cura di Natalino Sapegno, Riccardo Riccardi Editore Milano—Napoli, p. 74.

[14] Sapegno, N., *Poeti minori del Trecento.* Riccardo Riccardi, 1952. p. 74.

[15] Kardos, T., Op. cit. p. XX.

[16] Cfr. una esposizione più larga dell'argomento, Rózsa Z., *Il rispecchiamento delle forme capitalistiche nella letteratura prerinascimentale.* In *Renaissance tanulmányok* (Studi rinascimentali), redatti da T. Kardos, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1957, p. 266 e sgg.

[17] Cfr. Rózsa, Z., Op. cit. p. 271 e sgg.

[18] Russo, L., *Giovanni Boccaccio.* 1940. Ritratti e disegni storici. Sansoni, Firenze, 1960, p. 374.

[19] Branca V., Op. cit. p. 198.

Shakespearian Comedy

By

László Kéry

(Budapest)

For quite a long time a comprehensive investigation of Shakespeare's comedies was missing from the published materials critically analysing the great dramatist's *œuvre*. Only in the past few decades has the situation changed, with the publication in the English-speaking world of several papers and even a few books on this subject.[1] Until recently no one in Hungary has undertaken a detailed and comprehensive survey of the comedies in Shakespeare's life-work. The following summary is based upon the contents of a book on the subject by the author, recently published in Hungarian.[2]

Essentially Shakespearian comedy should be considered to be an independent product inspired by and reflecting economic and social development in Renaissance England. But of course, Shakespeare, pursuing his social and artistic purposes, made use of and absorbed certain elements of theatrical, literary and cultural traditions. English Renaissance plays in general were connected with the so-called drama of the Middle Ages by contrast rather than by similarity or identity. The points of contact in the case of Shakespeare's comedies lie chiefly with the morality plays. These were plays of pious purpose, which while lampooning "vices", particularly "lapses" into sensual pleasures such as love, revelry, dancing and singing, they willy-nilly represented these "evils" in a palpable and attractive manner. In the 16th century there were some morality plays which made even certain concessions to carnal pleasures.[3] In Shakespearian comedy we do not encounter such concessions, but rather the Renaissance notion which completely condemned asceticism. It is the contrast between morality plays and Shakespearian comedy that strikes the eye, although in their mood, in the colourful and attractive presentation of sensual pleasures sometimes a parallel can be drawn between the two. The connexion of Falstaff, Shakespeare's greatest comic character, with the personification of Vice in the morality plays, has been convincingly proved.[4]

One should take into account the interludes, which, in a sense, are connecting links between medieval and Renaissance drama, and also the undeniable but limited effect of classic comedy: of Plautus and Terence; besides the inspiration of Italian comedies; the medieval romanticism and emotionalism

which had survived in the theatre, in oral tradition and in books; and last but not least, the unrestrained merry-making which, although connected with the holidays of the Christian calendar, were a direct continuation of pre-Christian Saturnalia-like carousals. Recently the importance of this last point has been strongly emphasized by some scholars, especially by the American Barber who discusses in this context the "festive" character of the greatest part of Shakespeare's comedies.[5]

Among Shakespeare's predecessors who were writers of comedies John Lyly by all means deserves particular attention. In spite of all his mannerisms and affectations he is to be credited with a great innovation: the comic presentation of love and wooing, which became the chief elements of Shakespearian comedy too, but, of course, only after having been shorn of courtier-like stiltedness and aristocratic mannerism.

The pre-Shakespearian representatives of English comedy had risen above the stage of medieval farces partly by having made use in their works of this emotional element of love and courtship. In this respect contemporary with Lyly, the works of Robert Greene and George Peele, two playwrights closer to the people, were important. Two levels of comedy emerged: on the higher there usually figured lovers of more elevated social standing, while on the lower appeared farcical servants and characters drawn from the common people, presented in coarsely comical plots and even in parodies of the emotions. All this, however, was a starting point, as yet without a trace of the rich system of comparisons which Shakespeare created partly by contrasting the upper and lower strata.

When investigating Shakespearian comedy it seems to be necessary to take into consideration the aims made by his contemporaries and especially by critics — who were sometimes also dramatists themselves — for the drama of their age. Classic playwrights and aestheticians exerted a great influence upon the formation and development of the theory of Elizabethan drama. Renaissance aesthetics was first developed by the Italians and then taken over by the English. But the latter were unable suitably to adapt classic ideas of the Italians to their own circumstances. Theory in England remained classicist in character and the practice of drama continually clashed with this theory on decisive points. That is why English Renaissance critics so often condemned the drama of their own time. But classic theory also had some positive results. The gist of Aristotle's principle of structure — but not the formalism into which it had been distorted by the tenet of the three unities of drama — asserted itself after all and the theory of *decorum*, which, though rooted in classic types of the stage, had got adjusted to the reality of the Renaissance, also showed its beneficial effects. The development of characters tended towards a certain coherence and a typicalness indispensable from an artistic point of view. On the other hand the restrictions imposed by the theory of *decorum* also made

themselves felt. Individual and peculiar features were pushed into the background or sometimes completely disappeared under the influence of general characteristics independent of time or place. However, the new dramatic practices, first and foremost that of Shakespeare, did away with these restrictions.

Sir Philip Sidney, the most eminent English aesthetical thinker of the age, wrote an Apology for Poetry at a time — in the eighties of the 16th century — when a powerful puritanic campaign had been launched against the theatre and, in general, against all manifestations of literature and art. Sidney, the aristocrat, was also a classicist. He deplored the lack of the unities on the contemporary stage — that is, in the drama before Shakespeare. But the other exception taken by English Renaissance critics to the drama of their age, namely their objection to a mingling of tragic and comic elements, was not so strict on his part and was given voice in terms adapted to the actual situation. He differentiated between coarse and grotesque comedy which was based on external elements only, and fine comedy with richer content, combining laughter with delight.

Besides Sir Philip Sidney, Ben Jonson was the other outstanding English theoretician of the period. First of all in the "*humour*" theory he tried to give a theoretical foundation to his own comedies which were middle-class in content and satirical in form.

Renaissance aesthetics was chiefly and substantially of a realistic character, and so were Shakespeare's aesthetical views, as far as they were explicitly expressed in some of his dramas, narrative poems and sonnets. Evidently, when judging paintings or sculptures, he considered verisimilitude and lifelikeness to have been of signal importance. In Hamlet's advice to the players we meet with a popular aesthetical principle which dates back to Cicero: the reflection theory of the Renaissance. In many passages Shakespeare stresses the importance in art of imagination. Not only must the creative artist possess a creative fantasy but so must the audience and reader as well. It is this sense of fantasy he appeals to in the lines of the Chorus in *King Henry V*. If imagination is not wanting, the bold leaps in time and space — which the Renaissance critics of England kept on deploring but which Shakespeare took for granted — cannot cause any difficulty.

Shakespeare's reaction to the historical situation in which he passed his life and upon which his *œuvre* subsisted was full of contradictions: in this he reflected the historical situation, which was full of the dramatic encounter and clash of antagonistic trends. Like the great artists and thinkers of the Renaissance in general, he rejoiced at the state of collapse of an obsolete social order and like them he grasped the spiritual, emotional, moral vantage points afforded by the extension of new material possibilities. On the other hand, he was assailed with doubts at seeing early capitalism ruthlessly forging ahead and was nostalgically attracted to the declining world of "merry England".

His comedies contain both the vigour and pleasure of progress and the beauties of an idealized past. Conflicts which can be traced back to historical reality are generally solved harmoniously in his early and great comedies, and finally the triumph of new tendencies is achieved in a satisfactory way. In this respect *The Merchant of Venice* is an exception and forecasts the problematic atmosphere of the "bitter" comedies; whereas in the late romances the solution only becomes possible through their tragi-comical concepts and the romantic mood of fairy-tales.

A penchant for experimentation and orientation in various directions can be very well observed in Shakespeare's comedies, and in fact remained characteristic feature of his mode of creating all through his career. In *The Comedy of Errors* he takes Plautus for his model, in *The Taming of the Shrew* he follows medieval *farce* and *fabliau*, in *The Two Gentlemen of Verona* he expresses the chivalric romanticism of feudalism and in *Love's Labour's Lost* he uses the variant of the English comedy which had been elaborated by Lyly. But from the very beginning humanistic and popular traits were present in his comedies, from the beginning Renaissance feeling was given scope — although this was much narrower in the earliest plays than later. Already in his early works the structural form, which later became general, appeared: the weaving of a varied plot which covers a fairly long period and contains also epic elements. In many respects this method met the requirements of romanticism so popular at that time. He had not only taken over from his predecessors the twin atmospheres of two social strata but considerably developed the device. Already in his early comedies such comic characters as appear possess higher qualities, are more expressive and more amusing than the figures seen in previous English comic plays. A definite and relatively swift progress from simplicity towards complexity is to be noticed, by comparing these early comedies with their predecessors on the one hand, and on the other with the great comedies that followed them.

In *The Comedy of Errors*, as against the Plautine model, this tendency of development is shown in the increase of the number of farcical situations, in their ingenious utilization of richer and finer shades. Shakespeare combines the situations of two of Plautus's comedies. *The Comedy of Errors* is enriched with emotions and romanticism as compared with Plautus. The tragic dispersal of the family is followed by a happy reunion. This kind of *dénouement* was considered by Renaissance taste to be characteristically apt for comedy. Engels' statement, according to which the Shakespearian comedies always reflect English environment notwithstanding the foreign names and the seemingly foreign scenes, is fully valid for this comedy too.[6] Accordingly, anachronisms are as a rule intentional and always exert an influence with a view to a greater probability — and not improbability — lending to the details a plasticity and concreteness.

Undisguised, the English character is established in the setting to *The Taming of the Shrew*. This 'Induction', usually omitted from Hungarian performances, is an outstanding example of the realism of Shakespeare's early comedies. Comparing the double action in the principal plot of the comedy, with the sources it had been taken from, we see that Shakespeare strove to exploit to the utmost the imbroglio; when he thought it necessary he heightened his predecessors' plot; on the other hand he left out superfluous episodes and characters. This comedy is centred around the relationship with a woman of a man on the point of marriage and after having got married. As early as in *The Comedy of Errors* the duality in judging this relationship makes itself felt. In harmony with the trends toward freedom in the Renaissance both Shakespeare and the age he lived in tended to ensure women a worthy status with regard to men on one hand but, on the other, according to the basic state of inequality in the period, he was unable to free woman from her subordinate position. This was demanded by order and degrees which Shakespeare considered valid for Nature as well as for society. In the last analysis, this justifies Petruchio's attitude and, accordingly, the crude process of taming of the shrew becomes, as elaborated by Shakespeare, a process of education, made even more human by the mutual feelings and reciprocal attraction of male and female characters striving for liberty. This interesting relationship, so full of contradictions, inspired Shakespeare to create the first two characters of his comedies to rise high above stereotypes.

As has been convincingly proved by H. B. Charlton[7] and others, *The Two Gentlemen of Verona* retained too many elements of the conventions of medieval romance. However, from two directions Shakespeare was successful in breaking through routine types: from the approach to female characters, especially by the authentic portrayal of Julia, and by the characterization of the servants. It is this comedy that makes apparent the importance of the role of the "Fool" is destined to play on the Shakespearian stage. Launce and Speed represent popular variantions of the clown. (In the 1623 Folio they are termed as "clownish servants".) Though the type is characterized by simplicity, clumsiness and not infrequently by self-conceit, Shakespeare never totally rejects it. He regards the erring ways of these characters with understanding and always bears in mind their humaneness and sincerity. Bottom and Dogberry became the most outstanding representatives of the type. Separated from this group, but also related to it in some measure, is the type of the intellectual fool that can usually be met in the entourage of courts. With them stupidity is only a disguise; in fact they see things very clearly and show extraordinary aptitude in their judgements. Although all in all they cannot be considered Shakespeare's spokesmen, they play important parts in the forming of a critical picture. There is bitterness behind their gaiety and their criticism often grows into satire. To this group belong Touchstone in *As You Like It*, Feste in *Twelfth Night*,

the Fool in *King Lear*, etc. The third group includes the gentleman-fools whose representatives chiefly turn up in courts. They are always depicted by Shakespeare with unmistakable criticism and antipathy. Thus Thurio, "a foolish rival to Valetine", in *The Two Gentlemen of Verona*, Pandarus in *Troilus and Cressida*, Polonius and Osric in *Hamlet*, etc.

According to George Gordon[8] the "Fool" originated in traditional folk plays, then it absorbed certain features of the court jesters established in the retinue of great lords in the Middle Ages and later also embraced the characteristics of the figures of Devil and Vice of the morality play. The spread of the fool type on the stage was promoted by certain comedians: by Richard Tarleton, who was first a village jester, then actually a court fool and finally a clown on the stage; by William Kempe, a member of the same company as Shakespeare, and who played the parts of servant-fools in early Shakespearian comedies; and by Robert Armin, himself a man of the Lord Chamberlain who became the interpreter of the intellectual fools in the great Shakespearian comedies.

In *The Two Gentlemen of Verona* the figures of Launce and his dog are in a close thematic connexion with the entirety of the play. The servants are meant to parody the feelings of the characters belonging to the aristocratic sphere, and to throw a comical and critical light upon Proteus' unfaithfulness. As it were, their presence offers a correction to stereotyped chivalric behaviour and lends ironic depth to this relatively primitive comedy.

Love's Labour's Lost is to be considered a parody in its whole and a satire in its parts. This comedy is not only a criticism of stylistic whims and high-faluting behaviour but also a censure of a dissolute way of life and of vows as easily broken as they are made. So great an importance does Shakespeare attach to criticising wantonness that he even sacrifices a happy ending. The play advocates both Renaissance *joie de vivre* and moral reponsibility purified of frivolousness. Accordingly, the principal character of the comedy, Berowne, is a contradictory figure and with him the author partly identifies himself but is also partly antagonistic to him.[9] The heroes of the later significant comedies were to be of the same kind. More and more Shakespeare chooses as a starting point the intricate and contradictory features of the situations and the characters and creates comicality by counterposing and developing side-by-side these contradictory elements. The same duality is used in the representation and judgement of the comic figures of the lower sphere. While Don Armado and Holofernes try to amuse the high personages of the court, they are not only exposed as comical clowns but are shown in their humiliated and tragic fates as human beings as well.

The so-called great comedies, which follow in a chronological order the earlier ones dealt with so far, are romantic and realistic at the same time. Renaissance romanticism plays an important part in their plots, their scenes

and their atmosphere alike and in every one of them love is a central element. Lyricism is part and parcel of these comedies. But against romanticism, emotionalism and lyricism — or rather interwoven with them — rational and critical elements assert themselves. In other respects too, complexity is shown. Characters, attitudes, manifestations of emotions illuminate one another and themselves in various ways and the final result emerges through a number of changes, vacillations and corrections. But this very equivocality, this shifting hither and thither of judgement, ensures the authenticity and liveliness of representaoion. The way the assessment of different human values takes place by means sf corrections and through innumerable degrees of comical, ironical or satirical hades, is one of the most important sources of the effect of the comedy that is specifically Shakespearian.

The characters of the comedies themselves err and mislead others. A constant fight is in progress between appearance and reality, between right and wrong , between deviations from human and moral norms and their predominance The "error comedy" is one of the chief forms of Renaissance comic drama and at the beginning of his career Shakespeare turned to the ancient model of this type: to Plautus. Nor is *The Comedy of Errors* the only error comedy in his *œuvre:* by and by the errors themselves deepen and grow more complicated, and comicality based on mistaken identity is enriched by the more meaningful and less simple manifold variations of confounding semblances with reality. Errors are connected with the judgement of actual situations, with the sincerity or falseness of feelings, with the fidelity of moral judgement, etc. Of particular importance is the cycle of errors that is connected with the relationship of man and his surroundings. People err in judging others but these errors are set aright in a relatively easy way. Much deeper rooted are the mistakes they make in recognizing their own position, abilities and possibilities, and they can practically never fully rid themselves of these delusions. (By no means are Bottom and Dogberry less conceited at the end of the respective comedies than they were in the beginning.)

Human foibles are revealed to be the sources of these errors, but Shakespeare always takes an attitude of understanding and forgiveness when facing them. The serene confidence with which the dramatist observes man even when he errs is the final result of the errors, and the permanent basis of comicality. Accordingly Shakespeare's comical heroes generally do not exaggerate things in achieving their aims and although they completely express the contents of their personalities they possess the facility by means of which they are able, as it were, to rise above things and above themselves. It was because of this that Hegel recognized the similarity between the essence of the comedies of Shakespeare and Aristophanes.[10] The more striking are the few cases when the character in a comedy appears in an exaggerated "seriousness" of his own aims and in achieving them in an overbearing way. The error is connected

with a profound distortion — exactly defined from a social point of view — of these characters. They are in opposition not only to the world surrounding them but to the spirit and humanity of Shakespearian comedy as well; no wonder that their figures and roles always introduce a disharmony into the play.

In this connexion we evoke first of all Don John in *Much Ado About Nothing*, Shylock in *The Merchant of Venice*, and Malvolio in *Twelfth Night*. Don John is a variation of the Machiavellist as transplanted into comedy and Shylock's and Malvolio's characters show also features which are very contemporaneous and characteristically bourgeois. From the point of view of Shakespeare, the humanist, these are markedly erring and very dangerous persons, threatening to overthrow the humane and harmonious order of the comedies. But in one point they are right — this is particularly conspicuous in Shylock's case — and are supported by certain tendencies of history: these discordant figures have suffered mortification from the people surrounding them, in fact they have been subject to persecution. The same humanistic attitude that intensifies comical judgement against them to the point of satire, also stimulates compassion with regard to their acute humiliation. But the crucial feature in their representation is rejection.

In the interpretation of the contrary character of Sir Toby Belch compassion and understanding seem to be the primary factors. In what a charming and gay manner this comical portrait of understandable human frailties is depicted! But do these features consitute indeed the deepest stratum of the comicality of such characters? In the last analysis the humorousness of these persons springs from their historical situation — and in connection with this, from their inability to understand their own position, i.e. from the error of their ways. They embody medieval nobility and the inevitable doom of a whole vanishing world, and this is represented by means of comedy.

A Midsummer Night's Dream belongs to the so-called festive comedies, its course being guided by the feeling of relief May festivities bring about and by the fanciful play of emotions stimulated by hot summer nights. In this play Shakespeare first succeeded in rendering love as conceived by the Renaissance — along with its sensuous content, its emotional culture and its lavish lyricism — in the form of a comedy.[11] The theme of love is introduced in several ways; among others, in a variation which flashes some light on the tragic situation of lovers determined by a class society. This is the variation which Shakespeare at about the same time consistently developed in *Romeo and Juliet* to its tragic conclusion. In harmony with his many-sided approach to the subject, Shakespeare, differing from his predecessors, improved the method of parallel plots, of various spheres and groups of characters completing one another. He evokes the fool again, but in more than one character. His criticism of the artisans is indulgent. The victory of poetry and of harmony, which overcomes confusion, is provided for in the comedy by means of the

fairy-tale elements. In a sort of *ars poetica* the question of relationship between poetry and reality is expressed in the play, which is enriched by the quality of commentary and reflexion by other means as well. By critically suggesting distances Shakespeare creates — and from time to time puts an end to — the illusion of the stage. In Bethell's opinion this is in connection with the popular character of Shakespearian drama.[12] The method of "a play within the play" — the performance of *Pyramus and Thisbe* — projects the point of view from which *A Midsummer Night's Dream* and stage productions in general — even those of the highest standard — are to be judged; and at the same time it emphasizes the complex connexions and reciprocity between reality and illusions, between life and poetry.

In *The Merchant of Venice* too, fabulousness, lyricism and triumphant harmony play important parts. It is at Belmont that these elements converge. Venice stands for the world of merciless struggle and of indissoluble contradictions. The clash of Antonio and Shylock is based upon contrasting points of view concerning loaning out money at interest, but the attitude which medieval and Renaissance Christian communities adopted towards Jews — as well as Mohammedans and in general people of non-Christian religions — also has a great deal to do with it. In all likelihood Shakespeare meant Shylock to become a comic hero. Two Hungarian critics, János Arany,[13] the great 19th century poet and Sándor Hevesi,[14] the outstanding theatrical director of our century, considered *The Merchant of Venice* to be definitely a comedy. Although this view can be adopted as a starting point of analysis, the features of Shylock's character which exert an effect in the opposite, the tragic direction must not be left out of consideration. Not only inhuman characteristics are evinced by Shylock, nor can it be denied that he is in the right up to a point. He most effectively exposes the hypocrisy of Christian morality, the contradiction between Christian principles and actions and the exploitation and class-oppression which lurk behind the humanistic slogans. The laws of Venice are determined by the principles of commerce and profit — and these ideas are most consistently realized by Shylock himself. At every stage of the story the contradictions of the age of merchant capitalism and primitive accumulation are manifest. Shylock is the oppressor and the oppressed rolled into one.

In *Much Ado About Nothing* not genuine tragedy but its actual possibility is blended with comedy. The plot is based again on errors and delusions. The facetious intrigue against Benedick and Beatrice reveals truth, viz. that the two of them — in spite of all appearances — are attracted to and belong to each other. The plotting of the melancholy Don John is aimed at his own brother and at the latter's favourite, Claudio. Don John descends to forfeiting Hero's good name to achieve his aims. Claudio's credulity and indignation are reminiscent of Othello; but here not only the disgrace but also the death of the innocent woman are made up. Thus at times the comedy turns into tragi-

comedy, then reverts to and is brought to a climax by means of pure comedy. The character and the behaviour of Claudio have given rise to debates. Prouty, analysing Claudio's approach to Hero, stressed the elements of material interest.[15] But actually Claudio is a "romantic" lover. Sándor Hevesi's approach to the play is more acceptable.[16] It is important to realize that Claudio is very young and inexperienced, and moreover, that in contemporary society woman was relegated to an underprivileged status. Don John is a representative of the "malcontent" type; he does not try very hard to conceal his moodiness and discontent. Beatrice is just the opposite of this melancholy and malcontented character. It is ironical that the incompetent night-watchmen aid in bringing justice and truth to light. Their very grotesqueness conceals humanity.

As You Like It, though it reflects the traditions of pastorals, is at the same time also a criticism of this convention. In its effect this Shakespearian comedy is the most complex of all and displays a highly developed method of the confrontation of points of view and of attitudes.[17] The legendary material dating back to the Tale of Gamelyn and the motifs of Lodge's pastoral romance were adapted by the dramatist to his own original conception. Compared to Lodge, Shakespeare intensified the tone of social criticism. The centuries of dispossession which the English peasantry had endured were given utterance in Corinne's lines. (With Lodge the old shepherd is a stereotyped figure of the pastoral convention.) And Shakespeare's own creation, the figure of the melancholy Jaques, chiefly serves the purposes of social criticism. A significant part of Jaques's indignation and of his satirical invective is well-founded. But he is addicted to exaggeration and falls back upon a misanthropic position. He is a disharmonious personality, the very opposite of the banished Duke who is of a harmonious turn of mind. Touchstone is the well-balanced clown in the play, one of the first clever fools Shakespeare created. His simplicity is but a mask: under its guise he tells the truth. However, his opinions are only relative: they contribute to the formation of the right critical point of view but are not identical with it. The whole work is deeply threaded with irony and yet the human values of love are expressed most effectually. Rosalind's character conveys an anti-romantic criticism of affection and parallel with it the romantic experience of love. In certain phases the play turns into an overt parody of the conventions of love adhered to both in life and in literature. The satirical commentaries here again wholly set off this parody.

Twelfth Night is also a festive comedy, liberated in its spirit; the plot and comicality being once again focused upon errors. In Shakespeare's sources for this play errors also had a philosophic and moralising significance. This work of Shakespeare's is the epitome of his achievements as a writer of comedies. Its pattern is woven of romantic and realistic-critical threads, and it contains the parallel of Ben Jonson's satirical elements. Orsino and Olivia are each slaves

of an attitude determined by literature. But irrespective of the sorrowful poses the thought of evanescence vibrates in the comedy; this mood is given utterance in one of the most poetic passages of the play, in a talk between the Duke and Viola, where comicality and lyric seriousness blend into a perfect harmony (II. iv). The common theme and attitude of the Shakespearian comedies is thus expressed in the play: "Love sought is good, but given unsought is better." With the same emphasis the life-principle of festive comedies is also voiced in it, in the slogan of "cakes and ale". This *joie de vivre* is most completely represented by Sir Toby Belch, who is a contradictory character like Sir John Falstaff, though not developed in so complex a way as the latter. Sir Toby's comic character is, in the last analysis, rooted in the same historical error and nurtured by the same apparently indestructible passion for life as that of Falstaff. His adversary, Malvolio, represents bourgeois attitudes turned against the traditions of "merry England", but his ridiculous and repulsive features are too strong and obscure the social *raison d'être* of this type.

Falstaff is the peak of the Shakespearian representation of comic characters. The central point of his comicality is error, in the same way as the overwhelming part of comic effect in Shakespearian comedies can be traced back to this source. But Falstaff's self-delusion tallies with the historical error of his class, the declining chivalry, and thus Falstaff becomes the classic expression, in the medium of comedy, of the historical turning point which supplied the material of the great tragedies from *Hamlet* on. On investigation, the social meaning of Falstaff's character turns out to be his two-facedness. His comical errors and his decadent bondage to a class in decline constitute one of these faces. The other profile is expressed by his boundless zest and complete liberation from restrictions. By dint of these qualities Falstaff becomes critical both of the values of the old world on the wane — asceticism, chivalric courage, etc. — and the utilitarianism of the emerging bourgeois system. He is not only a parasite on society but an opponent of the old scale of values as well as the new inhumanity.

Falstaff is completely Shakespeare's own creation. Oldcastle, in the chronicle play *The Famous Victories of Henry V*, is quite a different and only a very sketchy character. As against the old traditions, Shakespeare "whitewashes" the figure of Prince Hal. He sees to it that from the very beginning of the plot the Prince should keep aloof from Falstaff and his company and should declare that the world misjudges him. This confession is not only a knack of primitive stagecraft but is an essential part of Prince Hal's characterization. From the beginning the Prince derides Falstaff and frequently alludes to his dissatisfaction with the portly knight's way of life and attitude; however, Falstaff does not notice this. Thus the error and self-delusion of Falstaff is definitely stressed, and only if one takes into consideration this fact can one accept the consistent ending of the drama, when Henry V casts off his former

companions, first of all the knight. The series of Falstaff's errors, his wrong judgements of situations and Henry's ironical commentaries on them can be pursued through the whole plot of the two parts of the Shakespearian chronicle play. The knight does not notice that his real role beside the Prince is that of a jester and even this degrading part is to be discontinued as soon as Henry has acceded to the throne. A comic *hubris* is characteristic of Falstaff all the time.[18] The episodes immediately preceding the rejection are carefully elaborated by the author. Falstaff's conceit reaches a culmination in Shallow's orchard, on hearing the news that Henry has become a king. And he cannot believe his ears when his royal patron disowns him in public, as it were officially. Even then he indulges in chimeras.

The process of historical decline and the degeneration of the chivalric ideal and function are represented by Shakespeare not only in Falstaff's figure, but in that of Harry Hotspur as well. This was probably meant as criticism of the endeavours of Elizabeth and her court to revive the external trappings of the age of chivalry. But the dramatist censures his own time in other respects too. The Falstaffian "idyll" conceals worries, troubles, corrupt practices and misery. The drama gives an exact description of the customs of warfare prevailing at that time and of infringements of law committed by recruiting officers and local potentates.

Falstaff's character is an inexhaustible source for interest. It was this very complexity that Maurice Morgann emphasized in the 18th century.[19] In our own time Stoll substituted for this complexity the pattern of the *miles gloriosus*.[20] Stoll tried to give an explanation to everything by striving for momentary stage effects and by the fundamentals and requirements of the traditional technique of the drama. Bradley criticised the episode of Falstaff's disowning by Henry.[21] Dover Wilson endeavoured to justify Falstaff's rejection by the total message of the two parts of the drama, and delineated a complicated Falstaff character as against Stoll's schematic stage figure.[22] William Empson considers Falstaff to be a grand joke against the English class system.[23] The Soviet critics Morozov and Smirnov stress the duality of Falstaff's character and the extraordinary liveliness of his spirit.[24]

In *The Merry Wives of Windsor* the bulky knight appears on the stage in a changed and simplified form. This is the only one of Shakespeare's comedies whose scene is admittedly England. In its aspect it stands close to Thomas Dekker and in its method of building upon "humour" characters it is akin to Ben Jonson. To present these figures as amusingly as possible is one determining factor of the plot, the other is to develop a playfulness abounding in intrigue. The action of the merry wives has two purposes: to purify and to read a lesson to the jealous Ford on the one hand and to a greedy Falstaff on the other. A new and interesting aspect is introduced into the play by the love of Anne Page and Fenton. In this case it is the young nobleman with a dissolute

past who must prove that he deserves the hand of a bourgeois girl. In the characterization of Falstaff moral degradation is strongly emphasized: here again a bourgeois approach makes itself felt. Act V, considered to be superfluous by many scholars, serves the purpose of purification and facetious torturing of the sinful knight. Superstitious beliefs are criticized in the play. The pageant of "humour" characters conveys a lively and most colourful picture of contemporary English life.

In the early 1600s Shakespeare, while busy creating the great tragedies, investigated the new possibilities of comic representation. His comedies written at that time are perplexing in several counts. On one hand they are prying into disquieting problems and, on the other, they contain from an artistic point of view too a certain disharmony and dwell on insoluble questions. English critics have called these plays "bitter" or "dark" or "problem comedies". Their first comprehensive analysis was given by W. W. Lawrence.[25] In these plays Shakespeare devotes more attention to darker sides of life and penetrates more deeply into certain problems than before. Evidently this is connected with the development, so full of contradictions, of English social and political life, with the crisis of the humanists and Shakespeare's own maturing, which naturally has brought about a deepening of his insight. *Troilus and Cressida* is to be considered a satire, whereas *All's Well That Ends Well* and *Measure for Measure* are more closely related with the earlier comedies.

Troilus and Cressida deals with the vileness of treachery in love and the futility of bloodshed and war. In Shakespeare's time the names of these two lovers were already houshold words. Pandarus, too, is portrayed exactly the way a pander is expected to be, but the general pattern of his character is made much more colourful by the fact that Shakespeare has turned him into an Elizabethan courtier. Cressida is rather weak than immoral. She truly cares for Troilus; it is not easy for her to part with her lover and having deserted him she has pangs of conscience. She herself considers that her deceit is due to the general frailty of women: to the fact that "The error of our eye directs our mind." But Cressida's explanation is modified and corrected by what the other characters of the play think of her. The character of Troilus is akin to that of Brutus and Othello. As a genuine Shakespearian hero he generalizes his individual experiences and grows afraid of the result. The other line of the plot, the one relating to war, can only be considered a satire. The rape of Helen, the incident that unleashes war, is exposed as an absolutely senseless action. Although there are some brave and decent soldiers in the camps confronting each other, the majority are insignificant, even harmful and ridiculous figures. In this drama Shakespeare continues and intensifies his attack against the sham-chivalry of the Elizabethans. The Trojans are characterized by an exaggeration of knightly ideals and by pointless heroism, while in the Greek camp selfish, designing and grossly materialistic types predominate. Hector's fall is caused

by chivalric honour having been taken over-seriously. His opponent, Achilles, is not too fastidious as regards means to an end and this ensures victory for him. The Trojans pursue the ideals of the Middle Ages and Greeks represent different — and sometimes self-contradictory — trends of the Renaissance.

Contradictions, which find no solutions, make of *All's Well That Ends Well* a disquieting play. The majority of the problems center in Bertram's character and in the aim of Helena's action. But the clash of archaic folk-tale elements and a striving for realistic representation also enhance the contradictions of the comedy.[26] In poetic imagination and style alike a certain unevenness is evident.[27] The idea of the play seems to be clear. As early as with Boccaccio, the humanistic thoughts of the nobility of virtue and the cleverness and courage of a woman in love who thinks no obstacle unsurmountable, appear. In Helena Shakespeare has created one of his most active and progressive-minded characters. He has given her humane helpers in the persons of the Countess of Rousillon and the King of France. The company is harmoniously completed by the figure of Lafeu. With Parolles — not to be found in Shakespeare's sources — disharmony enters the comedy. This gentleman retainer is an absolutely uninhibited, mean character. When his fellow-officers submit him to a test he immediately betrays everybody, his feudal lord Bertram included, without turning a hair. His worthlessness having been exposed, Parolles relies upon — and as we find out subsequently his hopes are not unfounded — getting a position where he can continue his existence although he is a moral bankrupt. But Bertram's infamy is almost as base as Parolle's. After compromising antecedents his reform of himself takes place unconvincingly, similar to the way the sinful persons of morality plays mend their lives. Bertram's attitude not only corresponds to his youth but with his being an irresponsible aristocrat as well. Shakespeare deals in this play with such figures and social phenomena as resisted the happy endings of comedies built upon understanding and forgiveness.

In the happy ending of the comedy *Measure for Measure*, too, serious problems are solved, and again not in a fully convincing manner. The questions of correct rule, of the responsibility of officials, and the strictness or looseness of morals are looked into in this drama. Duke Vincentio subjects Angelo to a hard lesson by which he tries by means of experimentation to find the way of governing in which the Vienna of the drama can be rescued from its deep moral deprivation. Angelo, the man of power and rigour, is confronted with Isabella, who in accord with the basic tone of the play appeals for mercy. But in her difficult and contradictory position she is unable to act in full harmony with her own principle. She gives voice to passionate censure, humanistic in its spirit and bourgeois in its character: she reprimands the high official who abuses his power, she criticises haughtiness that takes no notice of human limits. But towards her brother she is merciless. And although her

motives, unlike those of Angelo's despotism, are irreproachable, without any wavering or pondering she refuses to make the sacrifice by which she could save her brother's life. But at this point the Duke, acting like Providence, intervenes and directs the plot toward the humanistic basic idea of the play, towards a happy ending. The more striking is Isabella's inexorability in contrast to the heroines of the pre-Shakespearian variants, who had all been willing to make the sacrifice they had been asked for. Instead Shakespeare uses the motif of the bed-trick, known from *All's Well That Ends Well*, and thus directs events to the path of comedy, foregoing the inner conflict of the heroine, however much it would lend itself to elaboration. However, this is done only at the cost of a certain break in the structure, style and atmosphere. The *dénouement* becomes tragi-comical. Angelo's sudden conversion is as unconvincing as that of Bertram.

Almost at the end of Shakespeare's career, right after the period of the great tragedies, comes that of the romances. At that time tragi-comedy was gaining ground on the English stage. This does not mean merely a blending of tragical and comical elements — which is a general characteristic of the English Renaissance drama — but a certain approach of tragicality on the dramatist's part which he does not consistently follow up to the end. This inconsistency and break was already evident in the problem comedies; but in the romances the tendency becomes stronger and Shakespeare tries to find a possible solution of the tragi-comedy. In fact he creates a singular variation of the comedy, tinged with tragedy; but in spite of all the romanticism and utopian fantasies of these plays he does not give up his striving for the representation of reality. This is the very point that distinguishes his most successful romances from the tragi-comedies in which his minor contemporaries compromised and escaped problems all along. As against Shakespeare's great tragedies and even his great comedies a certain retreat is observable in his romances. But the power of the representation continues to be manifested in realistic tendencies and in a superior poetic-dramatic synthesis of the elements of reality and romance. The weakness can be traced back to the helplessness of the humanist poet amidst the seemingly insoluble contradictions of the period, whereas the strength is the repeated efforts of the same poet to create drama suitable for the new circumstances.

Pericles is much too experimental in character. It is an adventurous, fabulous story into which, however, here and there reality penetrates with irresistible force. In Scene i. of Act II, the fishermen give utterance to a sharp and satirical criticism of society; the satire is even more scathing and the humour more rude in the brothel scenes of Act IV. The owners of the establishment are capitalist *entrepreneurs*, the prostitutes are goods for sale. This is an early appearance of the same comicality — exposing vice and dispersing illusion — which can be met with in Fielding's and Gay's plays, in Swift's

satires, in Hogarth's pictures in the 18th century and on Brecht's stage in the 20th. On the other hand the figure of Marina corresponds to certain idealizing endeavours of the Renaissance, and indicates that in this creative period Shakespeare preferred the means of idealizing simplification: that is, he tried to solve difficult human situations with the strength of faith, with idealized characters and with romantic and fabulous devices. Initiative, vigour, ingenuity and purposeful will are rather wanting in *Pericles* wherein the emphasis is shifted to the passive strength of the resistence of the virtuous. But it is to be borne in mind that this attitude is in harmony with the emphatically archaic and intentionally primitive character of the drama, and with a primitive concept of fate. The storm plays a great part in the symbolism of the play, and so does the correlative motif of harmony restored.

Cymbeline, too, is to be considered experimental in character; its plot consists of heterogeneous elements. A story of slander, similar to that represented in *Othello* takes place, but in a variation which avoids tragedy. Tragi-comic situations arise several times. Having ordered the murder of Imogen, Posthumus thinks her to be dead. On the other hand, Imogen when seeing Cloten's beheaded body, deems to recognize Posthumus in him. This latter situation is a highly characteristic case of meticulously elaborated tragi-comicality.[28] Although the synthesis of incongruent components fails to materialize in the play, this failure is not due to realistic tendencies as some critics assert.[29] The heroes of the drama may be considered successful to the degree that they come up to the criteria of realistic character representation. Suffering is the most efficacious means of maturing Imogen's character. The final scene of the drama expresses in a most pathetic manner the ideas of forgiveness, harmony and peace.

As a new kind of synthesis of realistic and romantic elements, a new and convincing variation of Shakespearian tragi-comedy *The Winter's Tale* and *The Tempest* emerged. In the former Shakespeare drew upon one of Robert Greene's prose romances. The first part of the drama is tragic in its mood — although it contains tragi-comical elements as well — the middle part has the character of an idyllic comedy, in which, though anguishing problems appear, they are not more emphasized than in Shakespeare's earlier, serene comedies, and the *dénouement* dissolves even the tragic tones of the first part in a happy ending. The long period of time that separates the first part from the second and third belongs organically to Shakespeare's conception. Time, in the structure of Shakespearian drama, as a rule plays a significant part. This part can be manifested in a certain graduated structure built up of several phases, in which the different chronological stages of the events form a chain whose links are more or less of equal intensity — this is the case of some of the history plays, for example — or it can take a form in which the great turn arranges the events; but it can also take the shape of a plot in which both the ante-

cedents and the consequences of the revolution are fully unfolded and woven together with the great turn itself to produce a coherent pattern. The assassination of Julius Caesar in the tragedy named after him and the play-scene in *Hamlet* are such turns. Drama composed according to the principles of classicism endeavours to thicken the plot as much as possible around the turning point, but in Shakespearian plays the very opposite of this schema can be observed. Finally the time element asserts itself as a structural principle in works like *Pericles* or *The Winter's Tale*, where only a long period of time, a fairly big gap inserted in the course of events followed by a bold leap, can ensure a suitable solution to the theme. Time is needed in *The Winter's Tale* for the completion of the guilty character's atonement and for the wounds he had inflicted to heal. A new generation to set things right and to restore disturbed harmony must have time to grow up. The sudden arising of Leontes' jealousy must be taken for granted in the same way as Lear's folly. The ravings of Leontes contain also a certain comical element. Shakespeare motivates the tyrant's turn much more effectually than his source did. Act IV. Scene iv. — the sheep-shearing feast — represents an exquisite example of lyricism and comedy. It is an ideal and harmonious contrast to the mad confusion brought about in the first part by Leontes' ravings. In presenting the final episodes and commenting on them Shakespeare uses some irony too, but does not endanger the emotional authenticity of the *dénouement*. The romantic scene in which the sculpture comes to life is meant to express the redeeming power of life against death.

The Tempest is a *dénouement*-drama, whose structure more or less follows the requirements of the unities. In it the action which threatens with tragedy only plays the role of antecedents both in Prospero's story and in the faint reenactment in which Antonio and Sebastian seek the sleeping Alonso's life as well as in the scene when Caliban and his newly acquired accomplices try to annihilate Prospero.[30] But events do not come to a dramatic clash. Prospero possesses magic power, like Providence, and uses it for purifying punishment and for forgiveness. Prospero is not a hero of tragic conflicts but a "hero" of how to avoid tragedy. The Machiavellists' mending their ways is but the semblance of solution. It testifies to the fact that the destructive forces unleashed by the Renaissance and its unrestricted cult of power and money, can only be curbed by miracles. This concept does not originate from the world of reality but from that of fantasy, and is in sharp contrast with the social development Shakespeare himself has consistently represented — particularly in his tragedies. The idea of a social Utopia also appears in the play in Gonzalo's story — adapted from Montaigne — about the savages living in primitive communism. This introduces a critical element into the romantic-fanciful conception. The dream-world is also counterpoised by the bitterness and resignation with which Prospero refers to the remainder of his life. He is unable to look forward to the "brave new world" with the ingenuous hopefulness of

Miranda. The play raises the problem of the antagonism between Civilization and Nature, so often discussed in the Renaissance. Shakespeare's point of view is dialectic in character. Caliban cannot be considered a decisive and one-sided argument in the Nature *versus* Civilization controversy. His ferocious and destructive passions are mingled with contrasting features, and what is more, he is not the only representative of the world of Nature. The play radiates the conviction that the human mind is able to overcome the forces of Nature. *The Tempest* is also closely linked with the problems of colonial expansion. The poetic qualities of this drama repeat those of *A Midsummer Night's Dream*, but on a higher level. *The Tempest*, too, contains reflections on artistic creation and playacting. This is the drama which, among all of Shakespeare's works, except of course the sonnets, is considered most autobiographical in character. Critics of the 18th and 19th centuries interpreted it as an allegory, whereas in more recent western criticism symbolic and mythical explanations have become general. The constant recurrence of the symbolism of the "tempest" and of "music" in Shakespearian drama has come to be stressed.[31] Though not evading the interpretation of a symbolic meaning of the drama, Marxist criticism analyses *The Tempest* within the relations of the human world. Morozov deems it as one of the most significant works of Shakespeare's and emphasizes its optimism.[32] Smirnov points out the features of disillusion.[33] *The Tempest* can be regarded as the last variation of Shakespearian comedy, it contains the universality of great summaries and concealed in its depth there lie bitterness and tragedy too.

Renaissance tragedy and comedy sprang forth from the same root. Since Antiquity the Renaissance was the first era suited to bring about great tragedies and great comedies. In its tragic, comic and transitional variants the drama presented to the audience the development, the annihilation and the solution of clashes, collisions and conflicts. It showed a fight which could be serious: a struggle for life and death; or futile, comical struggle, or a search for happiness, more or less conscious. But anyhow it needed a human being, a significant and characteristic personality suited to pursue this fight or else to follow consistently the path of comical errings and emotional vicissitudes. The Renaissance had created numerous variations of this type of man: able to fight and true to himself to the very end — but not without internal contradictions. The tragic heroes go into this fight heart and soul; they pit their best qualities against the tendencies pressing against them: and, overwhelmed by them, are bound to fail. In some way or other the comic heroes evade this annihilating failure; they rise above their own limitations and above those set up by circumstances; they win their happiness or else they undisturbedly continue their simple-mindedness and their errors. Falstaff never admits his failure and even less the inevitability of his unsuccess. Subjectively he keeps his superiority all along, though objectively he irreparably loses the day. This circumstance

is the focus of his comicality connecting his figure and his career to the great turning-point of the age.

For, when all is said and done, Shakespearian comedy — just as Shakespearian tragedy — is closely linked with the crisis of the disintegration of feudalism and of the advance of capitalism. Of course, it would be a laboured and abortive effort to attempt to trace back directly to this social crisis all elements of the comedies and all manifestations of comicality; but without discerning and understanding these historical points, the most general and most essential qualities and tendencies of Shakespearian comedy would be lost.

In contrast to his predecessors Shakespeare very much expanded and enriched the domain of comical representation, and by this rendered comedy a suitable means for the interpretation of the hidden and intricate connexions of the reality of his own age. His means and methods are many-sided.

20th century criticism had added to Shakespeare's portrait important new aspects and valuable new colours. But the fashionable trends more than once led to erroneous conclusions and inferences that ended in blind alleys. With the pioneering work of Caroline Spurgeon and Wolfgang Clemen,[34] the research of poetical images in Shakespeare's dramas acquired a marked upswing. Some critics, however, severed poetic images from the total of dramatic representation, and either relegated to a subordinate rank or wholly neglected the questions of conflicts, plots, characters and of human relations presented in the drama. They put forward symbolical explanations, and in fact reduced to a mere allegory the works of the writer whose contribution to the defeat of medieval allegory — i.e. anti-realistic literary abstractions — was the most powerful of all.

Others misled Shakespearian criticism by over-emphasizing the force and significance of the traditional aspects of the drama and of the theatre. Of course, every up to date Shakespearian scholar has to take into consideration these traditions. But the critical trend that, in a prejudiced way, deems the dramatic conventions and the momentary stage effect to be the decisive factors to which it subordinates everything, dramatic characters included, is basically misleading. 20th century Shakespearian criticism more than once — in fact rather frequently and rather consistently — suggested that the investigation of dramatic characters was an antiquated endeavour which had been finally discredited by the naive psychologism of certain critics of the 19th century.

It is worth while pointing out, as against these trends, that Shakespeare was a realist artist who in terms of his own age created realistic works which are valid even in the present day. The creation of characters true to life is an inalienable part of his Renaissance-realistic art. In the conception of the drama and in the system of movements represented in the drama, characters play a definite part and have a definite job to do. But their existence cannot be

reduced to this job or rather some infinitely simplified indication of it. A character is not simply a tendency endowed with a person's name — and this is least of all true of Shakespeare. The liveliness, authenticity, individuality and typicality of Shakespearian characters is, as a rule, most striking. The task of the analyst is to explore — in our case with respect to characters in the comedies — what goes into the making of this authentic and realistic effect. Obviously these characters do possess the coherence discussed by Aristotle and marked as a requirement by Renaissance critics. Shakespearian characters are not mere functions of momentary stage effect, nor are they determined solely by the general tendencies of the situation and the plot; nay, they themselves determine the situation and contribute to the formation of the plot — according to their individual peculiarities. On the other hand their manifestations are contradictory and express movement and change. The coherence of a character and its internal contradictions are by no means antinomies excluding each other: in fact they postulate the existence of each other. Certainly it is not an exaggeration to recognize in characters created by Shakespeare the prevalence of the Marxist principle of the unity of opposites. This principle, grasping one of the fundamental features of life and reality, will inevitably appear in dramatic art too, particularly in the works of the masters of realism. It is by no means surprising that this principle is fully realized in Shakespeare's method of characterization — and of course in his entire unified way of creation. Shakespearian characters are homogenous and contradictory; this duality can be found in many of the minor characters as well as in all of the major ones, and with these latter the duality appears in highly complex forms.

The demand for realism in Shakespearian drama did not rise merely externally, Shakespearian works themselves make this claim and moreover the dramatist himself has provided the yardstick of realism. And yet, in the opinion of some critics of Shakespeare this yardstick must be left out of consideration in certain cases; e.g. when a stage character has an aside-like soliloquy. This primitive convention does not belong to the characterization! But has this ever been the audience's reaction? Has the naive person in the audience ever cut into two the figures of Richard III, Iago or Prince Hal? Will he cut them into a half that resembles real people and into another which performs some function in the drama irrespective of their characters? For example this latter half provides the audience with some preliminary information essential to the correct understanding of the play. There is no doubt that commentary and the creation of a critical distance play important roles in Shakespearian drama. This, however, does not mean that the commenting figures in Shakespeare's plays completely step out of themselves — as they often do on the modern stage, e.g. in Brecht's dramas.

When analysing Shakespearian comedy one must take into consideration the circumstances, opinions and beliefs of the time when these plays were

written. But it would be a mistake to take up a sort of "understanding" attitude, which, casting off the reliable yardstick of aesthetics, would continually change the point of view of critical evaluation, and would finally somehow justify all methods — the schematic or anti-realistic one included. In Shakespeare's case this is not needed, for, as already pointed out, he himself laid down the laws of dramatic realism and provided the standard to which his achievements can always be compared: we must not shrink back from recording at times half-success or even failure.

The realism created by Shakespeare on the English Renaissance stage is valid even today, though it would be a mistake to subject it to the criteria of modern psychological or critical realism. (Let alone the absurdities that ensue when psycho-analytical methods are applied to Shakespearian drama.) But we must be able to explain why his plays and his characters are alive even at present. Certainly not because endeavours antagonistic to a superior and artistic representation of reality have penetrated into his works. On the contrary: because he generally succeeded in overcoming these tendencies and leading realism to victory. Of course, this realism was historically determined, but it has not grown obsolete even today. Apart from historical points it must also be borne in mind that Shakespeare's dramas are successfully played on present day stages, and criticism cannot elude the task of giving an aesthetic explanation of the dramatist's works to the audiences and readers of our present time. These are not primarily interested in what the audiences of Shakespeare's own time admired in him — though this is not a negligible point of view in criticism — but they want to understand what it is they discern and admire in him in relation to the times they live in.

NOTES

[1] Among the books the following seem to be the most significant: Charlton, H. B., *Shakespearian Comedy*, London, 1938; Parrott, T. M., *Shakespearean Comedy*, New York, 1949; Pettet, E. C., *Shakespeare and the Romance Tradition*, London, 1949; Brown, J. R., *Shakespeare and His Comedies*, London, 1957; Evans, B., *Shakespeare's Comedies*, Oxford, 1960. Other books deal with certain groups of Shakespeare's comedies: Lawrence, W. W., *Shakespeare's Problem Comedies*, New York, 1931; Campbell, O. J., *Shakespeare's Satire*, New York—London, 1943; Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Last Plays*, London, 1938; Wilson Knight, G., *The Crown of Life*, Oxford, 1947; Derek Traversi, *Shakespeare : The Last Phase*, London, 1954; John Dover Wilson, *Shakespeare's Happy Comedies*, London, 1962.

[2] Kéry, L., *Shakespeare vígjátékai* (Shakespeare's Comedies), Budapest, 1964.

[3] E.g. *The Four Elements*, published by John Rastell in 1519.

[4] John Dover Wilson, *The Fortunes of Falstaff*, Cambridge, 1953, p. 20. Before him Falstaff had been traced back to the figure of Vice in medieval morality plays by Sir Arthur Quiller-Couch (*Shakespeare's Workmanship*, London, 1918) and Spargo, J. W. (*An Interpretation of Falstaff*, Washington University Studies, 1922).

[5] Barber, C. L., *Shakespeare's Festive Comedy*, Princeton, 1959.

[6] Engels, F., *Landschaften, Werke und Schriften bis Anfang* 1844, Marx—Engels, *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Erste Abteilung, Band 2, Berlin, 1930, p. 81.

[7] Charlton, H. B., *op. cit.* p. 28. ff.

[8] Gordon, G., *Shakespearian Comedy and Other Studies*, Oxford, 1945, p. 61.

[9] Cf. Palmer, J., *Comic Characters of Shakespeare*, London, 1946. p. 25.

[10] Hegel, G. F. W., *Vorlesungen über die Aesthetik. Dritter Band. Sämtliche Werke.* Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, vol. XIV., Stuttgart, 1939 (2nd ed.), p. 579.

[11] Charlton, H. B., *op. cit.* p. 122.

[12] Bethell, S. L., *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*, London, 1944, pp. 29—33.

[13] Arany, J., 'Bírálat Ács Zsigmond fordításáról' (A Criticism of Zs. Ács's Translation), Magyar Shakespeare Tár VII. (1914), pp. 173—4.

[14] Hevesi, S., *Az igazi Shakespeare* (The Real Shakespeare), Budapest, 1919, p. 49.

[15] Prouty, Ch. T., *The Sources of Much Ado About Nothing*, New Haven, 1950 ff.p. 43.

[16] Hevesi, S., *op. cit.* p. 64. ff.

[17] This complexity was emphatically pointed out by John Palmer (*Comic Characters of Shakespeare*, London, 1946, particularly on p. 33. and 51—52.) and by Harold Jenkins ('As You Like It', Shakespeare Survey 8 (1955) p. 45.).

[18] According to John Dover Wilson (*The Fortunes of Falstaff*, Cambridge, 1953, p. 94) the comical *hubris* appears only in Part II of the drama. In our opinion it is characteristic of Falstaff's behaviour from the very beginning.

[19] Morgann, M., *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff*, 1777.

[20] Stoll, E. E. admitted that Falstaff could not be identified with the customary cowards of the stage, though not so much in essence as in words. He traced back Falstaff's character to the tradition of the *miles gloriosus* and explained the contradictions hidden in the character partly through these traditions and partly through Shakespeare's "carelessness". (*Shakespeare Studies*, New York, 1927. p. 451.)

[21] Bradley, A. C., *The Rejection of Falstaff* (1902), *The Oxford Lectures on Poetry*, Oxford, 1955. p. 252. ff.

[22] John Dover Wilson, *op. cit.*

[23] Empson, W., 'Falstaff and Mr. Dover Wilson', The Kenyon Review XV (1953), p. 233.

[24] Morozov, M. M., *Shakespeare. History of English Literature*, vol. I. Part 2., Moscow—Leningrad, 1945 (in Russian), p. 34.

[25] Lawrence, W. W., *op. cit.*

[26] Ib. p. 41. ff. and Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Problem Plays*, p. 93.

[27] Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Problem Plays*, p. 91. ff.

[28] Cf. Granville-Barker, H., *Prefaces to Shakespeare*, London, 1958, vol. I. p. 468. and Nosworthy, J. M., *Introduction* to the "New Arden" *Cymbeline*, London, 1955, pp. LXVI—XLVII.

[29] E.g. Nosworthy, *op. cit.* pp. LI., LX., LXII.

[30] Tillyard, E. M. W., *Shakespeare's Last Plays*, London, 1938, p.

[31] Chiefly: Wilson Knight, G., *The Shakespearean Tempest*, London, 1932.

[32] Morozov, M. M., *op. cit.* p. 59.

[33] Smirnov, A., *The Tempest*, *The Collected Works of Shakespeare in Eight Volumes* (in Russian), vol. VIII. Moscow, 1960, p. 548.

[34] Caroline F. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1935; Wolfgang Clemen, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktion im dramatischen Werk*, Bonn, 1936 and *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, 1951.

Das Bild des Ungartums in der deutschen Romantik

Von

GYULA KUNSZERY

(Budapest)

Die Zeit der Romantik ist der vernachlässigste literaturhistorische Abschnitt in der Forschung der deutsch-ungarischen literarischen Beziehungen. — Die sich für Ungarn interessierende zeitgenössische deutsche *Philologie* hat schon Jakob Bleyer gründlich bearbeitet. Mit dem Bild des Ungartums, das sich in der deutschen romantischen *Belletristik* gebildet hat, beschäftigten sich jedoch unsere Literaturhistoriker nur oberflächlich. — Die Absicht dieser bescheidenen Abhandlung ist, diesen Mangel zu beseitigen. Im Interesse der Vollständigkeit, gleichsam als Einführung und Grundlage, führen wir — teils auszüglich, teils erweitert — auch die von Jakob Bleyer erreichten Ergebnisse an, die sich auf die romantische Philologie, hauptsächlich auf Friedrich Schlegel beziehen.

Die Herdersche Erbschaft der deutschen Romantik war ein sowohl vertikal als auch horizontal weit ausstrahlendes Interesse einerseits an der nationalen Vergangenheit, andererseits an der Volksdichtung und zwar nicht nur an der deutschen Volksdichtung, sondern an der sämtlicher Völker. Dieses Interesse wurde noch gesteigert durch den Nationalismus, den die napoleonischen Eroberungskriege entfachten. In diesem Interessenkreis konnte auch das ungarische Volk nicht fehlen, über das sich Herder in seinem Werk »*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menscheit*« sehr pessimistisch äußerte. Die berühmte Äußerung, die wir in der Geschichte der ungarischen Literatur vom Anfang des 19. Jahrhunderts gewöhnlich als »Herdersche Wahrsagung« erwähnen, lautet wörtlich folgendermaßen: »Da sind sie (die Ungarn) jetzt unter Slaven, Deutschen, Wlachen und anderen Völkern der geringere Teil der Landeseinwohner, und nach Jahrhunderten wird man ihre Sprache kaum mehr finden.«[1] Dieses Volk von wahrhaftig »romantischem« Schicksal, das Herder für zum Aussterben verurteilt ansah, erregte das Interesse der Romantiker. Dabei spielten aber auch andere Gründe mit. Einesteils gelangten die Ungarn zur Zeit der napoleonischen Kriege im Verband der österreichischen Armee in fast alle Länder Europas, anderenteils weckte eine bedeutende zufällige Entdeckung auch ein geschichtliches und philologisches Interesse für Ungarn. Zu jener Zeit wurden nämlich die Manuskripte des bereits in Vergessenheit

geratenen Nibelungenliedes aufgefunden, dessen Handlung zum Teil im Reich der Hunnen — also auf dem Gebiet des dem Deutschtum nachbarlichen Ungarns — spielt; die deutschen Romantiker gaben sich also der Hoffnung hin, hier sowohl vom Standpunkt der allgemeinen als auch der deutschen Kultur neue Quellen des Wissens zu entdecken, und suchten deshalb eifrig die Verbindung mit dem ungarischen wissenschaftlichen Leben.[2] Auf Grund der rosigen Hoffnungen entstanden jedoch nur sehr kärgliche Ergebnisse, und diese Enttäuschung mag der Grund für das Abflauen des Interesses gewesen sein. So können wir zur Zeit der deutschen Romantik noch von keinem einheitlichen und feste Umrisse aufweisenden Bild des Ungartums sprechen, vielmehr nur von verstreut erscheinenden, geringeren Mosaikstücken. Da aber auch diese interessant sind, übernahm es der Autor der vorliegenden Studie, diese Mosaikstücke zu sammeln und aneinanderzufügen. — Die Zeitperiode, auf die sich seine Untersuchung erstreckt, ist etwa das erste Drittel des 19. Jahrhunderts, also die Blütezeit der Romantik.

1. Philologisches Interesse

Unter den romantischen Philologen ist die bedeutendste Quelle der Kenntnis der Romantik vom Ungartum Friedrich Schlegel, eine Führergestalt der romantischen Ideologie. Seine Individualität weist typisch »romantische« Noten auf: der wie Strohfeuer aufflackernde und erlöschende Enthusiasmus, die Vorliebe für geistige Getränke und die mit Bequemlichkeit untermengte Genialität. Diese Züge waren in so mancher Beziehung verwandt mit dem *damaligen* ungarischen »nationalen Charakter». Kein Wunder, daß sich Schlegel in Ungarn wohl fühlte. Andererseits ergibt es sich aus diesen seinen Eigenschaften: so feurig sein Interesse war, so ärmlich und fragmentarisch blieben die Ergebnisse dieses Interesses. Schlegels ungarische Verbindungen liegen zeitlich viel weiter zurück, als seine Begegnung mit dem Ungartum. Christoph, ein Ahne der Gebrüder Schlegel, war in der zu jener Zeit zu Oberungarn gehörenden Stadt Lőcse führender evangelischer Geistlicher, und erhielt 1651 von Ferdinand III. den ungarischen Adel mit dem Prädikat »von Gottleben«, den die Familie zwar nicht benützte, den aber August Wilhelm Schlegel, als er in der vornehmen Umgebung der Madame Staël lebte, und auch Friedrich, als er 1815 als Legationsrat zum Frankfurter »Bundestag« delegiert wurde, wieder aufnahmen.[3] Der seit 1808 in Wien lebende, in österreichischem Staatsdienst stehende Friedrich Schlegel kam also, als er im August des nächsten Jahres infolge der Kriegsgeschehnisse gezwungen war, nach Ungarn zu fliehen, in ein für ihn auf Grund seiner Familientraditionen nicht ganz fremdes Land. Übrigens befanden sich in seiner Gesellschaft der Historiker Baron Joseph Hormayr, der Dramatiker Joseph H. Collin, beide Führergestalten der öster-

reichisch-vaterländischen romantischen literarischen Richtung, sowie der bekannte Publizist Friedrich Gentz. Schlegel hatte auch ein Amt: er war Redakteur der kaiserlichen offiziellen Zeitung, der »Österreichischen Zeitung«, die vom 9. August bis zum 16. Dezember, der letzten Nummer des Jahres, in Ofen erschien.[4] Dabei blieb ihm aber reichlich Zeit, sein philologisches Interesse zu befriedigen. Im Mittelpunkt des Interesses der deutschen Philologen stand damals das gegen Ende des vorigen Jahrhunderts neuentdeckte Nibelungenlied, von dessen Etzel der ebenfalls in Wien lebende und ebenfalls begeistert ungarfreundliche Schweizer Historiker Johannes von Müller schon 1783 auswies, daß er mit dem hunnischen Attila identisch sei.[5]

In Pest trat Schlegel sogleich mit dem auch im Ausland bekannten und anerkannten ausgezeichneten ungarischen Gelehrten Lajos Schedius in Verbindung, den er bat, ihm verschiedene Bücher zu leihen und einen ungarischen Sprachlehrer zu empfehlen. Auf die Empfehlung Schedius' wurde für einige Monate der junge István Horvát, der spätere Historiker sein ungarischer Instruktor.[6] Über das wichtige Ereignis benachrichtigten den Schriftsteller Ferenc Kazinczy, den leitenden Geist des damals erst keimenden ungarischen literarischen Lebens, seine Freunde sofort brieflich. Im Briefwechsel, den wir hier in deutscher Übersetzung zitieren, charakterisiert Horvát seinen berühmten Schüler sehr interessant: »Der ganze deutsche Literaturmann ist ein großer Linguist; aber auch darin wie auch sonst sehr oberflächlich. Er ißt meistens den ganzen Tag und nippt Wein oder andere starke, berauschende Getränke. Es ist anzunehmen, daß er aus dem wenigen, das er von mir seit zwei Monaten mit Ach und Krach erlernte, bald auch über die ungarische Sprache eine Studie schreiben wird.« (Das Wort »auch« ist ein Hinweis auf Schlegels Werk »Über die Sprache und Weisheit der Indier«; ein ähnliches Werk erwartete von ihm Kazinczys Kreis in ungarischer Beziehung.)[7] Statt der erwarteten und versprochenen Abhandlung finden sich aber im Material seiner Wiener Vorlesungen — als Ergebnis seiner ungarischen Studien — bloß skizzenhafte historische und literarische Bemerkungen.

In der Serie der *Vorlesungen über die neuere Geschichte* (gehalten zu Wien im Jahre 1810) stellt er über Attila fest: »Er selbst blieb in dem einzigen Punkt des Glaubens ein Hunne;. . . auch seine Erziehung und Lebensweise in allem übrigen mehr gothisch. . . sei. . .« Bei Erwähnung der Verwandtschaft und Identität des hunnischen und ungarischen Volkes setzt er vor die Redensart das von Vorsichtigkeit zeugende Attribut »vorausgesetzt« hin.

Schlegel äußert sich im Zusammenhang mit dem Mittelalter sehr schmeichelnd über das Ungartum: »Ein sehr wichtiges und tätiges Glied in dem damaligen Staatensystheme war Ungarn: so wie keine der christlichen europäischen Nationen den asiatischen Stamm-Charakter noch so sichtbar an sich trug und so treu behauptete, so hatte auch keine so viel von der abendländischen europäischen Cultur angenommen.« Und in diesem Zusammenhang

würdigt er die historischen Verdienste des ersten ungarischen Königs, St. Stefans.

Auf die neueste Zeitperiode übergehend, kritisiert er die Regierung Josephs II. Er hält seine Reformbestrebungen für richtig, setzt jedoch hinzu: »aber unglücklicherweise wurden durch die Art, wie man dabei verfuhr, die Gemüther beleidigt. . .«[8]

1812 hielt er seine Wiener Vorlesungen, die auch Kulcsárs Zeitschrift »Hazai és külföldi tudósítások« (»Heimische und ausländische Nachrichten«) mit warmen Worten ankündigte,[9] unter dem Titel »Geschichte der alten und neuen Literatur«. Als Schlegel über das Nibelungenlied spricht, erklärt er die vorteilhafte Schilderung Attilas u. a. damit: ». . .denn noch waren in dem nah mit Österreich verbundenen Ungarn viele Sagen vom Attila vorhanden, er ward als ein einheimischer Held, und also nicht ohne Vorliebe betrachtet. . . So hat die Dichtung nach der ihr eignen Willkür den Eroberer Attila in einen milden großmüthigen Herrscher, gleich einem christlichen Kaiser umgebildet.«[10]

Schlegel nimmt es für gewiß an, daß die Ungarn bereits in den ältesten Zeiten ihre eigenartige Heldendichtung besaßen, deren hauptsächlichster Gegenstand — außer dem als Nationalhelden geehrten Attila — die unter der Leitung der sieben Führer unternommene Landnahme war. Davon zeugen die sagenhaften Erzählungen der in lateinischer Sprache verfaßten mittelalterlichen ungarischen Chroniken. Seiner Meinung nach besteht die Chronik des anonymen Notars des Königs Béla zum großen Teil aus solchen, in Prosa aufgelösten geschichtlich-sagenhaften Heldengesängen. Die Schuld dafür,daß diese uralten ungarischen Heldengesänge in Vergessenheit gerieten, schreibt er der lateinischen und italienischen Richtung des Königs Matthias Corvinus und der später folgenden türkischen Verheerung zu. Aber die Neigung der Ungarn zur historischen Heldendichtung sei auch in den folgenden Jahrhunderten lebendig geblieben und zwar ganz bis zur Gegenwart des Autors, als »ein gefühlvoller Dichter, (Sándor) Kisfaludy, den Gesang, den er zuerst der Liebe geweiht hatte, der alten Nationalsage zugewandt«.[11]

Das lediglich ist der gedrängte Auszug des ungarischen Materials der Wiener Vorlesungen. Das ist allerdings nicht viel, aber bedeutungsvoll. Denn es ist nicht uninteressant, daß in der ersten großzügigen Zusammenfassung der Weltliteratur von europäischem Horizont auch das Ungartum behandelt wird. So stimmen wir der diesbezüglichen Bewertung Josef Turóczi-Trostlers bei: »Schlegel war es, der die ungarische Literatur erstmalig in seine moderne Konzeption der Weltliteratur eingegliedert hat«.[12]

Aber auch in anderer Hinsicht ist die Wirkung der unmittelbaren Beziehung Schlegels zum Ungartum fühlbar. In der Berliner Zeitschrift »Athenaeum«, die in der gemeinsamen Redaktion der Gebrüder Schlegel in den Jahren 1798—99 erschien, ist noch keine Spur von ungarischen Beziehungen zu finden. Dagegen vermehrt sich das ungarische Material in Friedrich

Schlegels 1812 herausgegebenem *Deutschen Museum* bereits augenscheinlich. In diesem ist eine von János Hunyadi handelnde Ballade der zum Kreis Hormayrs gehörenden österreichischen Dichterin Caroline Pichler veröffentlicht (»Sr. Excell. dem Herrn Grafen Franz von Szecheny gewidmet.«) — In A. W. Schlegels Abhandlung »Über das Nibelungen-Lied« wird auch die hunnisch-ungarische Verbindung erwähnt und zwar im Sinne des ungarfreundlichen Johannes von Müller; als dessen Autor oder Vermittler vermutet er den rätselhaften »Ungarländischen Meister Klingsor«. Ferner werden hier einzelne Szenen aus Theodor Körners Drama »Zriny« sowie die lange Abhandlung: »Nachricht von altdeutschen Manuscripten in Ungarn«, von einem ungarischen Autor veröffentlicht; hier erstattet der Pester Universitätsbibliothekar Márton György Kovachich einen ausführlichen Bericht über den von ihm entdeckten »Kalocsaer Kodex,«[13] der uralte deutsche Handschriften in Versen enthält.

Schließlich gibt es hier das stimmungsvolle Gedicht »Bei der Wartburg« von Friedrich Schlegel, in dem er die mittelalterliche Ritterwelt und das Leben eines Burgherrn schildert. Er nennt zwar keine Namen, aber es ist unmöglich, bei diesen Zeilen nicht an den Markgrafen Ludwig von Thüringen und an die heilige Elisabeth aus Ungarn zu denken: » . . . *himmlisch nah't ihm — Aus Waldesgrüne — die hohe Frau seines Herzens, — Die schweigend redet ; — Statt nichtiger Worte — Volle Blumen ihm reichend, — Zum Bunde der Treue . . .*«[14] In der Romantik weckte der Umstand, daß Elisabeth aus Ungarn stammte, Interesse.

Wir möchten hier noch erwähnen, daß auch die Gebrüder Grimm in reger Korrespondenz mit ungarischen und ausländischen Gelehrten standen, in der die Fragen behandelt wurden, die die ungarische und deutsche Philologie und die allgemeine Sprachwissenschaft angingen. In erster Reihe interessierten sie ungarische Volksbücher, ferner — im Zusammenhang mit dem Nibelungenlied — die ungarischen Hunnensagen, und über die leider sehr spärlichen positiven Ergebnisse ihrer Forschungen legten sie in ihren wissenschaftlichen Werken Rechenschaft ab.[15]

2. Ungarische Spuren in der Belletristik

Schon bei den Gebrüdern Schlegel, die sich hauptsächlich für philologische Fragen interessierten, entfalteten sich teils jene Motiv-Gruppen, die auch für die romantischen Belletristen bzw. für ihre Anschauung über das Ungartum bezeichnend waren. Da taucht Attilas Gestalt auf, es erscheinen der geheimnisvolle, märchenhafte »ungarländische Meister Klingsor« und die mythische heilige Elisabeth. Auch die für die Ungarn so charakteristischen militärischen Tugenden werden erwähnt, und in blassen Umrissen entfaltet

sich auch der ungarische Boden samt seinen bekanntesten und bezeichnendsten Produkten.

Die ungarischen Soldatentugenden: das Heldenhafte, das Kämpferische, das Mutige vereinigen sich, in die ferne Vergangenheit, an das Ende des Altertums projiziert, in der Gestalt des hunnischen Königs Attila, der damals als Vorgänger des Ungartums betrachtet wurde. — Das erste bekanntere und bedeutendere Drama über Attila schrieb Zacharias Werner. In seinem 1808 entstandenen historischen Drama *Attila, König der Hunnen* erscheint Attila als eine sympathische Person, nicht als barbarischer, grausamer Eroberer und Unterdrücker, sondern als ritterlicher, die Gerechtigkeit liebender, zartfühlender und dabei heldenhafter Herrscher. In seinem Feldzug gegen Italien führt ihn nicht der Eroberungsdrang, sondern das Gefühl für Gerechtigkeit: er kann es nicht dulden, daß die Kaiserstochter Honoria von der Kaiserinmutter Placidia und vom Kaiser Valentianus um die ihr rechtmäßig gebührende Erbschaft gebracht wird. Attila nähert sich siegreich der Stadt Rom: auf die Beschwörung des Papstes Leo ist er bereit, Rom nicht anzugreifen, wenn Honoria Gerechtigkeit widerfahren lassen wird. Aber die falschen Römer halten ihr Wort nicht, die Kaiserin zwingt Honoria ins Kloster. Der Papst führt Honoria vor Attila, die beiden verlieben sich auf den ersten Blick ineinander. Das wurde das Verderben Attilas: die eifersüchtige Hildegunde sticht ihn und seinen Sohn Irnak nieder.[16] — Das Drama »Attila« hat nicht nur in seinem Stoff, sondern auch in seinem Bühnenschicksal Zusammenhänge mit Ungarn. Werner wünschte das Stück ursprünglich in Wien aufführen zu lassen, aber die Wiener Zensur gestattete die Aufführung nicht, weil sie im Drama eine Parallele mit Napoleon vermutete. Dank der loseren, liberaleren Pester Zensur gelangte das Stück am 8. April 1813 im Pester deutschen Theater zur Aufführung.[17] Über die Vorstellung des Stückes im Oktober 1819 schrieb Saphir in der 73. Nummer der deutschsprachigen Pester Zeitschrift »Pannonia« eine Rezension (S. 314—315).[18]

Fast gleichzeitig mit Werner, im Jahre 1810, veröffentlichte auch Friedrich Baron de la Motte Fouqué ein Drama über Attila: *Sigurds Rache. Ein Heldenspiel in sechs Abentheuren*[19] als den mittleren Teil der Trilogie *Der Held des Nordens*. In diesem bearbeitet er die nordische, in der Edda enthaltene Variation der Siegfried-Sage, und diese weicht von der süddeutschen Variante in vielen Beziehungen ab. Auch der Hauptheld, »Atle, König der Hunnen und Sachsen« ist von ganz anderem Schlag als der sympathische Attila des Nibelungenlieds oder des Wernerschen Stückes. Atle ist ein eifersüchtiger, grausamer, böser alter Mann, er lechzt nach Rache und nach Schätzen. Aus diesen vielen schlimmen Leidenschaften entwickelt sich ein Schauerstück, das schließlich zu einem Massenmord entartet. Die Gemahlin Atle-Attilas, die Witwe Siegfrid-Sigurds, die hier unter dem Namen Gudruna erscheint, spielt im Schauspiel nur eine Rolle zweiten Ranges: die Kettenreaktion der Rache geht

nicht von ihr aus, sie setzt sie bloß fort. — Trotz der antipathischen Einstellung der Figur Attilas erfreute sich de la Motte Fouqué einer ziemlichen Volkstümlichkeit in unserem Land. Als Graf János Majláth in der Gesellschaft von Johann Paul Köffinger 1817 in Budapest den mittelalterliche deutsche Texte enthaltenden, berühmten Kalocsaer Kodex herausgab, widmete er das Buch Fouqué zum Zeichen, »daß Sie, der Sänger muthiger Kämpfe, zarter Lieder und gottgefälligen Wandels in der Mitte eines liederreichen, germanischer Sitte fremden Volkes, vielfach gelesen und bewundert werden«.[20] Und die oben erwähnte Zeitschrift »Pannonia« machte ihre Leser auf die neuerschienenen Werke von Fouqué aufmerksam. (1820. Nr. 90, 1822. Nr. 96.)[21]

In Achim von Arnims großem Roman *Kronenwächter* (1817) wird eine — eher märchenhafte und jede historische Grundlage entbehrende — angebliche Volkssage zitiert: Attila bricht nach dem gewaltsamen Tode des königlichen Paares mit seinen Hunnen in Schwabenland ein und zerstört es, bis endlich der auf wunderbare Art dem Tode entkommene Königssohn ihn im Zweikampf tötet.[22]

Clemens Brentano erwähnt in seinem Sonett *Unter ein Bild von Leo dem Großen,* das er ins Gedenkbuch seines Neffen Leo schrieb, Attila, der sich vor der Milde des Papstes Leo duckt.[23] Schließlich möchten wir noch bemerken, daß auch Ludwig Uhland ein *Chriemhildens Rache* betiteltes historisches Drama über Attila plante, von dem aber nur eine Skizze entstanden ist.[24]

Die Reihe der märchenhaften, phantastischen, abenteuerlichen romantischen Werke über den *ungarlandischen Meister Klingsor* eröffnet *Novalis'* Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802). In diesem spielt eine wichtige Rolle der legendäre, geheimnisvolle »Klingsor aus Ungarland«, dem Heinrich auf seinem Wanderweg in Augsburg bei seinem Großvater, dem alten Schwaning, begegnet und in dessen Tochter Mathilde er sich verliebt. Die ungarische Abstammung wird aber gerade nur gestreift: »Mathilde erzählte ihm von Ungarn, wo ihr Vater sich oft aufhielt«. Als ein ungarischer Zug erscheint in Klingsors Charakter, daß er beim Mahl ein Trinklied singt: »Auf grünen Bergen wird geboren — Der Gott, der uns in Himmel bringt. . .« Und er begeistert sich für die Heldendichtung: »Ein Dichter, der zugleich ein Held wäre, ist schon ein göttlicher Gesandter, aber seiner Darstellung ist unsere Poesie nicht gewachsen« (VIII. Kapitel).[25] Aber seine wirkliche, der mittelalterlichen Sage entsprechende Rolle kann sich nicht entfalten, weil der berühmte Sängerkrieg auf der Wartburg nur in der Skizze des unvollendeten Romans vorkommt.

Der in chronologischer Reihe folgende E. Th. A. Hoffmann hatte auch ungarische familiäre Verbindungen, indem seine Großmutter aus einer Familie namens Vöthöry stammte.[26] Er bearbeitet den Sängerkrieg auf der Wartburg im Rahmen seines 1819 erschienenen Novellenzyklus *Die Serapions-Brüder* auf Grund der »Nürnberger Chronik« Johann Christoph Wagenseils vom Ende

des 17. Jahrhunderts, die wieder auf das mittelhochdeutsche Epos zurückgreift.[27] Hoffmann malt natürlich die uralte Sage mit seiner zügellosen Phantasie kunterbunt aus, aber das Grundgerippe bleibt unverändert. Der Siebenbürger Klingsohr, der »ein großer Negromant und Meister des Gesanges« und dabei Inspektor der ungarischen Bergwerke ist, und der vom König András II. eine Jahresrente von 3000 Silbermark erhält, kommt auf die Bitte Heinrich von Ofterdingens nach Eisenach, um beim Sängerkrieg auf der Wartburg als Schiedsrichter zu fungieren. Inzwischen äußert er, indem er den Sternenhimmel betrachtet: »Wisset, daß in dieser Nacht dem Könige von Ungarn, Andreas dem Zweiten, ein Töchterlein geboren wurde. Die wird aber Elisabeth heißen und ob ihrer Frömmigkeit und Tugend heilig gesprochen werden in künftiger Zeit von dem Papst Gregor dem Neunten. Und die heilige Elisabeth ist erkoren zum Weibe Ludwigs, des Sohnes Eures Herrn Landgrafen Hermann!«[28]

Die Klingsor-Sage bearbeitete de la Motte Fouqué in seinem Drama »*Der Sängerkrieg auf der Wartburg*. Ein Dichterspiel in drei Abenteuern mit Vorspiel«; das Drama erschien 1828 in Berlin. Darin bearbeitet er das diesen Stoff behandelnde mittelalterliche Epos und läßt natürlich auch den aus Ungarn stammenden Klingsor figurieren, dem die Sterne in seinem zweiten »Abenteuer« die Geburt der heiligen Elisabeth verkünden.[29]

Der religiöse Mystizismus der Romantik umschwebt die mit sozialem Inhalt gesättigte Gestalt der heiligen Elisabeth, der ungarischen Königstochter.[30] Die »Gräfin Elsbeth« der epischen Dichtung *Abschied von Maria* in der Volksdichtungssammlung *Des Knaben Wunderhorn* ist, wie aus ihrem Glaubenseifer zu folgern ist, höchstwahrscheinlich mit der heiligen Elisabeth identisch. »Gräfin Elsbeth« entfernt sich von ihrem Hochzeitsfest, um in der kleinen Waldkapelle von der Jungfrau Maria Abschied zu nehmen. Von ihrem inbrünstigen Gebet wird der Raubmörder, der ihr nach dem Leben trachtet, so tief gerührt, daß er seine sündige Absicht bereut, den Säbel fortwirft und als frommer Mönch büßt.[31]

Auch unter den eigenen Werken Brentanos, der das Sammelwerk *Des Knaben Wunderhorn* redigierte, finden wir zwei Gedichte über die heilige Elisabeth. Im ersten Gedicht, das den Titel »Zu Ehren der heiligen Elisabeth« trägt, kommt ein Hinweis auf die ungarische Abstammung der Heiligen und gewissermaßen auch auf das Klingsorsche Horoskop vor:

Es stand ein Stern am Himmel
In Ungarn hell erbrannt,
Der leuchtet bis nach Hessen
Und über alle Land.
Da ward das Kind geboren,
Das Königstöchterlein,
Elisabeth, erkoren
Zu heil'gem Glanz und Schein . . .

Das andere Gedicht ist das *Lied zu Ehren der heiligen Elisabeth Landgräfin von Thüringen ;* in diesem wird die Abstammung nicht erwähnt.[32]

Die ungarischen Soldatentugenden wie Tapferkeit, kämpferischer Sinn, Findigkeit und Vorliebe für Bravourstücke verkörpern sich in der Gestalt des Husaren. Sozusagen das Vorbild der Husaren ist die mittelalterliche ungarische leichte Reiterei, der wir in mehreren deutschen Dramen begegnen. — Im Jahre 1812 erschien in Stuttgart das Werk *Frauendienst oder : Geschichte und Liebe des Ritters und Sängers Ulrich von Lichtenstein* in der Bearbeitung von Ludwig Tieck. Im 28. Kapitel wird eingehend geschildert, wie der mittelalterliche Lehnsherr des Dichters, Herzog Friedrich von Österreich, der letzte Babenberg, im Jahre 1246 in der gegen die Ungarn gefochtenen Schlacht am Fluß Lajta fiel.[33]

Auch in Ludwig Uhlands historischem Drama *Ludwig der Bayer* (1818) treten die ungarischen Heere als Gegner auf. In der 3. Szene des III. Aufzugs wird die berühmte Mühldorfer Schlacht geschildert, in der im Heer des für die Rechte seines älteren Bruders, des Gegenkönigs Friedrich III., kämpfenden österreichischen Fürsten Leopold auch die Hilfstruppen des ungarischen Königs Károly Róbert gegen Ludwig IV. von Bayern kämpften. Der Feldherr der letzteren Armee, Siegfried Schweppermann, beobachtet das Gefecht, in dem die verbündeten bayrischen und tschechischen Truppen mit dem österreich-ungarischen Heer des Herzogs Leopold kämpfen:

> Da drunten steht's nicht gut.
> Hilf heil'ger Wenzel ! Böhmen haltet aus !
> Sind euch der Ungarn Pfeile allzu dicht ?
> Erschrecken euch die langen Bärte ? Wetter !
> Dort fallen Österreichs schwere Reiter ein . . .[34]

Die eigentliche Gestalt des Husaren erscheint sowohl im deutschen Leben als auch in der deutschen Literatur gegen Mitte des 18. Jahrhunderts. Diese Husaren sind aber natürlich nicht unbedingt ungarische Husaren. So zum Beispiel sind die »zwei Husaren«, die in Tiecks 1797 erschienenem Märchenspiel *Der gestiefelte Kater* zum Schluß des ersten Aktes auftreten und Flüchtlinge verfolgen, kaum ungarische Husaren.[35] Und auch die Helden der Husarenlieder im *Wunderhorn* (»Husarenglaube«, »Husarenbraut«, »Die Prager Schlacht«, »Geh du nur hin«, »Gott grüß euch, Alter«, »Bivouack«) sind ebenfalls keine Ungarn. In diesen sind meistens die im siebenjährigen Krieg kämpfenden preußischen Husaren gemeint (»Wir preußischen Husaren«. . .)[36] Aber bei der Vorstellung des »Husaren« spielt immer auch ein wenig ungarischer Charakter mit, und das war besonders zur Zeit Brentanos und seines Kreises zu fühlen, als der ungarische Ursprung des Wortes »Husar«, der ganzen militärischen Formation, der Uniform, der schneidigen, Bravourstücke leistenden Kampfart, ja sogar des Fluchens und Schimpfens allgemein bekannt war.[37]

Brentano selbst wußte das auch sehr gut. Es gibt nämlich von ihm ein feuriges, flottes ungarisches Husarenlied von Soldatenhumor, das als Liedeinlage in das allegorische »klingende Spiel« *Victoria und ihre Geschwister* (ein Gelegenheitsstück) eingeflochten ist. Dieses Schauspiel schrieb Brentano während seines Wiener Aufenthaltes, im Jahre 1813, im Siegesrausch der Schlacht bei Leipzig. Der Vor-Refrain des Husarenliedes von 11 Strophen ist ein etwas mißverstandenes, aber leicht zu erkennendes ungarisches Schimpfwort. Im Gedicht ist die Rede vom gezwirbelten Schnurrbart, vom blinkenden Schwert, von Königstreue, von der hochmütigen Beschimpfung des Feindes, ja Brentano hält sogar das Reden auf Latein für bezeichnend für den ungarischen Husaren.[38]

Auch Achim von Arnim, Mitredakteur des »Wunderhorns«, hat ein »Husarenlied«, ohne nähere Angabe der Nationalität.[39]

Ungarische Reminiszenzen tauchen in der kleinen Schrift Heinrich von Kleists auf, die unter dem Titel *Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege* in der Nummer vom 6. Oktober 1810 des Berliner Abendblatts erschien. Der kühne Soldatenheld der Anekdote, der drei Franzosen allein niedermacht, ist zwar ausgesprochen »ein preussischer Reiter«, er schimpft jedoch wie Brentanos Husaren in prächtigem Ungarisch, das keine Druckerschwärze verträgt.[40]

Das neue Gebäude des Pester Theaters, das wir schon im Zusammenhang mit Werner erwähnten, wurde unter feierlichen Äußerlichkeiten am 12. Februar 1812 eröffnet. August Kotzebue, der gewandte und populärste Bühnenschriftsteller der damaligen Zeit, wurde aufgefordert, für die feierliche Gelegenheit Schauspiele zu schreiben. Kotzebue kam der Aufforderung nach und seine Gelegenheitsstücke durften sich der Auszeichnung rühmen, daß ihre Musik Beethoven komponierte. Schon einzig aus diesem Grund können wir ihre Erwähnung nicht unterlassen, aber diese Stücke sind vom Gesichtspunkt der »Kulturpolitik« jener Zeiten auch sonst sehr lehrreich. — Der Hauptheld des Vorspiels *Ungarns erster Wohltäter* ist St. Stefan, der erste ungarische König, der in prophetischer Vision seine hervorragendsten Nachkommen: St. László, Endre II, Lajos den Großen, König Matthias und die aus dem Hause Habsburg stammende Maria Theresie aufzählt. Denn: »Der Schutzgeist Ungarns hebt auf diesem Throne — Ein allgeliebtes Fürstenhaus empor!« [41] Die politische Tendenz dieses Hinweises auf die »Königstreue« der Ungarn in der kritischen Zeitperiode der napoleonischen Kriege liegt auf der Hand. Das Stück wurde allerdings im deutschen Theater aufgeführt, aber dieses hatte — in Ermanglung eines ständigen ungarischen Theaters — auch ein nicht unbedeutendes ungarisches Publikum, außerdem konnte es nicht schaden, wenn aus dem ungarischen historischen Exempel auch die deutschen Zuschauer die nötige Lehre zogen. — Dieses »Melodrama« wurde im Pester Theater bis 1831 dreizehnmal aufgeführt.[42] Das Nachspiel der Festaufführung, *Die Ruinen von Athen*, ist eine allegorische dramatische Dichtung, deren »Ideengehalt« der Gedanke ist, daß das Erbe der altgriechischen Kultur Pannonia-Ungarn antrat

und zwar — zum Beweis der Freundschaft mit Österreich — in der Gesellschaft Germaniens.[43] Die Linie der politisch aktualisierten »Königstreue« verfolgt auch ein anderes Repertoirestück von Kotzebue, das bis 1829 ebenfalls dreizehnmal gespielte Schauspiel *Bela's Flucht*. In diesem emigriert ein ungarischer Adeliger namens Coloman, dessen Sohn der junge Béla IV. im Laufe der Parteikämpfe hinrichten ließ, nach Dalmazien. Viele Jahre später flieht der ungarische König vor den Tataren ebenfalls hierher, und Coloman gewährt ihm, das alte Unrecht vergessend, Zuflucht in seiner Burg.[44] Die Tendenz war derart durchsichtig, sie erinnerte so unzweideutig an die Flucht des kaiserlichen Hofes vor den Franzosen nach Buda, daß das Stück, das für die Eröffnung des Theaters geschrieben wurde und bereits 1813 im Druck erschien, erst am 28. Februar 1815 aufgeführt werden konnte.[45] (Nebenbei möchten wir bemerken, daß Grillparzers Drama »Ein treuer Diener seines Herrn«, das ebenfalls einen ungarischen Stoff behandelt, ein Produkt derselben politischen Richtung — allerdings auf erheblich höherer Stufe als Kotzebues Stück — darstellt.)

Eine Schilderung des historischen Exempels des ungarischen Heldentums enthält Theodor Körners ebenfalls 1812 geschriebener Fünfakter *Zriny*, dessen Hauptperson Graf Miklós Zrinyi ist, der heroische Verteidiger der ungarischen Grenzfestung Szigetvár im Jahre 1566, während der Türkenherrschaft. Das Stück war auch in Ungarn sehr beliebt: das Pester deutsche Theater führte es in den Jahren 1814—1837 siebenundzwanzigmal auf, 1818 entstand die ungarische Übersetzung in Versen von Pál Szemere, die dem hauptstädtischen Publikum von vornehmen Dilettanten aufgeführt wurde, im Druck jedoch erst 1826 in der Zeitschrift »Élet és Literatura« (»Leben und Literatur«) erschien. Im Druck kam dieser Übertragung die prosaische Übersetzung von Dániel Petrichevich Horváth zuvor, die 1819 in Kolozsvár erschien; das Trauerspiel wurde auf Grund dieser Übersetzung am 11. März 1821 bei der Einweihung des Kolozsvárer Nationaltheaters als Eröffnungsstück aufgeführt. Seiner Popularität schadete auch des Dichters Ferenc Kölcsey 1826 erschienenes, ziemlich abfälliges Urteil nicht, weil das nationalgeschichtliche Stück in die patriotische Linie paßte, die sich in der ungarischen Romantik damals zu entfalten begann.[46]

> Ich, Niklas, Graf von Zriny, schwöre Gott,
> Dem Kaiser und dem Vaterlande Treue
> Bis in den Tod! So mag der Himmel mich
> In meines Lebens letztem Kampf verlassen,
> Wenn ich Euch je verlasse, brüderlich
> Nicht Sieg und Tod mit meinen Ungarn teile!

lautet Zrinyis Schwur.[47]

Vom Ungarland selbst, seinem Boden und seinem Volk wissen die deutschen romantischen Schriftsteller nicht viel, und das kann uns nicht wundernehmen, denn auch die, die Ungarn persönlich aufsuchen, kamen nicht weiter als bis Pest. In der »Leonore« betitelten Ballade des »Wunderhorns«, die laut

einer Bemerkung der Herausgeber Bürger die Inspiration zu seiner berühmten gleichnamigen Ballade gab, können wir ein Miniaturbild der ungarischen *Landschaft* entdecken, das aus Worten des toten Bräutigams zu entnehmen ist:

Dort drin im Ungarlande
Hab ich ein kleines Haus,
Da geht mein Weg hinaus.
Auf einer grünen Heide,
Da ist mein Haus gebaut,
Für mich und meine Braut . . .[48]

Auch in Bürgers Gedicht wird Ungarn erwähnt; das sich nach ihrem Wilhelm sehnende Mädchen tröstet die Mutter mit folgenden Worten: »*Hör, Kind! wie, wenn der falsche Mann — Im fernen Ungarlande, — Sich seines Glaubens abgethan, — Zum neuen Ehebande?. . .*«

In den zitierten Zeilen ist zwar von »grüner Heide« die Rede, aber interessanterweise werden in jener Zeit statt der charakteristischen ungarischen Tiefebene, der Puszta, eher die ungarische Berggegend und deren Bergwerke erwähnt. Der Klingsor von Novalis spricht von grünen Weinbergen, Hoffmann betont, daß dieser Klingsor Oberinspektor der ungarischen Bergwerke sei. Heinrich von Kleist erwähnt Ungarn auch nur in bezug auf das Montanwesen. In der 3. Szene des V. Aufzuges seines 1808 geschriebenen Schauspiels *Das Kätchen von Heilbronn* erfahren wir über Fräulein Kunigunde, die tödliche Feindin der Hauptheldin, folgendes: »Sie ist eine mosaische Arbeit, aus allen drei Reichen der Natur zusammengesetzt. Ihre Zähne gehören einem Mädchen aus München, ihre Haare sind aus Frankreich verschrieben, ihrer Wangen Gesundheit kommt aus Bergwerken in Ungarn. . .«[49]

Aber wenn auch der Zinnober zum Schminken nicht in den ungarischen Bergen wächst,[50] werden da immerhin die weltberühmten Ungarweine gefechst, darunter auch der berühmteste, der Tokajer. Das Lob des Ungarweines hat in der deutschen Dichtung eine alte Tradition.[51] Auch Mephistopheles zapft im Auerbach-Keller Tokajer Wein. Dem Ungarwein begegnen wir bei Arndt und Novalis; in einem der zahlreichen Trinklieder Körners heißt es:

. . . Doch des Südens ganze Pracht
Und ein schönes Feuer,
Und der Liebe süße Macht
Lodert im Tokaier . . .[52]

Hoffmann wieder erinnert sich aus der Zeit seines Aufenthaltes in Warschau an den roten Ungarwein. Am 12. April 1812 schreibt er aus Bamberg an seinen Freund Hitzig: »Denken Sie denn noch an Warschau? — an die Punschabende — den roten Ungarwein bei Ihrem Wirt?. . «[53]

Über das Volk des ungarischen Bodens wissen die deutschen Romantiker nur sehr wenig. Die bezeichnendsten, augenfälligsten äußeren Züge der ungarischen Männer — wie wir das bei Uhland sahen und auch im weiteren sehen werden — sind der Bart bzw. der *Schnurrbart*. Was den schreienden *gesellschaftlichen Widerspruch* in Ungarn betrifft: die Not der Bauernschaft hat in der Belletristik keine Spur, der Ruf des Reichtums der Magnaten drang aber bis zu Hoffmann. Dem letzten Band (1821) der »Serapions-Brüder« folgt die Erzählung »Meister Johannes Wacht«, in der u. a. von einem ungarischen Magnatenmillionär »Gräfen Z. . .« die Rede ist, der in seinem Testament sein märchenhaftes Vermögen seiner aus deutscher Bürgerfamilie stammenden Frau vermachte, und auf einer Linie der vielverzweigten Erzählung wird dem verborgenen Testament in erregender Hetze nachgejagt.[54]

In der Gesellschaft der Ungarn tauchen die ungarländischen *Zigeuner* auf, und zwar — abweichend von der pejorativen Anschauung der der Romantik vorangehenden Zeiten — sehr sympathisch dargestellt. Ihre rätselhafte Abstammung, ihre Zauberei, ihr exotisches Wesen, ihr Temperament, ihre Neigung zum ungebundenen, nomadischen Leben sind lauter Eigenschaften, die — wie wir wissen — der Empfänglichkeit der romantischen Gemütsart für alles Besondere sehr gut entsprachen. Obwohl es gewissermaßen außerhalb des Kreises unserer Forschung liegt, möchten wir doch erwähnen (denn die Grundlage zum Erlebnis dürfte sein Wiener Aufenthalt geboten haben), daß auch von dem der Romantik entwachsenen Josef von Eichendorff ein kurzes, *Die Zigeunerin* betiteltes Genrebild mit leiser ungarischer Reminiszenz stammt:

> . . . Mein Schatz muß sein wie die andern:
> Braun und ein Stutzbart auf ungrischem Schnitt
> Und ein fröhliches Herze zum Wandern.[55]

Die für das Ungartum in der deutschen Romantik bezeichnenden Züge melden sich sozusagen verdichtet in einer der gelungensten Novellen Brentanos, in der heiteren Erzählung *Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter* von ausgesprochen ungarischem Stoff.[56] In dieser zeigt sich Brentano als Humorist: das Märchenhafte, das Mystische, das historische Pathos der bisher erwähnten Werke von ungarischem Stoff wird hier durch die Frische einer fast real zu nennenden Art der Schilderung abgelöst. Der Hauptheld ist ein österreichischer Maler namens Wehmüller, der die sonderbare Gewohnheit hat, eine ganze Menge Porträts von »ungarischen Nationalhelden« mit gezwirbeltem Schnurrbart und in betreßter Uniform im voraus zu malen, und der mit seiner Sammlung in allen ungarländischen Garnisonen hausiert, da seiner Meinung nach sich alle Ungarn mehr oder weniger ähnlich sähen. Die mannigfaltigen sachlichen Irrtümer der Erzählung entspringen vermutlich der beabsichtigten »romantischen Ironie« Brentanos. Er verlegt Székesfehérvár nach

Siebenbürgen, wohin der Weg seiner Ansicht nach durch Kroatien führt, an der kroatischen Grenze halten den Ankommenden lateinisch sprechende siebenbürgische Husaren auf, dagegen läßt er den kroatischen Adeligen auf Ungarisch schimpfen, nennt das ungarische Zigeunermädchen mit rumänischen Namen und läßt sie rumänisch singen, die kroatisch-ungarische Grenze muß wegen der Pestepidemie mit einem Kordon abgesperrt werden, als ob es dort keine Drau geben würde.

Die Novelle hat eine charakteristische und sehr interessante Episode. Mihály, ein stattlicher und talentierter Zigeunerbursche, stimmt ein temperamentvolles, wildes Lied an, dessen Text nichts anderes ist als die Geschichte der Zigeuner aus Nagyida. Das ist eine bekannte historische Anekdote. Ihre Helden sind die die Burg von Nagyida heldenhaft verteidigenden Zigeuner, die den anstürmenden Feind schon beinahe in die Flucht geschlagen hätten, dann aber den sich schon entfernenden Soldaten prahlend nachrufen (in Brentanos Fassung:) »Geht zum Henker, ihr Lumpen, hätten wir noch Pulver und Blei, so wollten wir euch anders zwiebeln.« Da macht der Feind natürlich kehrt und metzelt die Zigeuner nieder.[57] — Die Urquelle der Anekdote ist das Werk »Ungaria suis cum regionibus« (Tyrnaviae 1729. p. 176.) des Jesuiten László Turóczi, Brentano durch die wissenschaftlich gründliche ethnographische Studie M. H. M. G. Grellmanns »Die Zigeuner« (Dessau und Leipzig, 1783. S. 128—129.) vermittelt.[58] Während aber der Rationalist Grellmann die Anekdote zum Beweis dessen anführt, daß die Zigeuner für den militärischen Dienst nicht geeignet seien, ist sie beim romantischen Brentano ein Exempel des Heldentums der Zigeuner, indem er Mihálys Lied folgendermaßen charakterisiert: »Wehklage über den Tod von tausend Zigeunern«. Indem wir das in der deutschen Romantik sich entfaltende Bild des Ungartums entwerfen, finden wir noch weiteres Material von ungarischer Beziehung, das das Gesamtbild zwar nicht beeinflußt, aber für die Verbindungen der ungarischen und deutschen Literatur interessant sein mag. Die wichtigsten Daten zählen wir in chronologischer Reihenfolge auf.

Ein Werk von Clemens Brentano weist eine äußerliche Verbindung mit Ungarn auf: sein großes historisches Drama von tschechischem Stoff, *Die Gründung Prags*,[59] das die Libussa-Sage bearbeitet, erschien 1815 — sicherlich dem Umstand zufolge, daß die ungarische Zensur milder war als die österreichische — in Pest beim Verlag Hartleben.[60] Achim von Arnim wieder schrieb zwei historische Novellen, in denen der ungarische König Zsigmond flüchtig erwähnt wird.[61]

Zacharias Werner kam auch persönlich in nähere Beziehung mit dem Ungartum. 1814 siedelte er — schon als eingeweihter katholischer Priester — nach Wien über und wurde von hier auch nach Westungarn entsandt, um dort zu predigen. Lipót Somogyi, Bischof von Szombathely, war sehr zufrieden mit ihm. Über seine Tätigkeit als Prediger in Szombathely und Pinkafő schrieb

er (auf Ungarisch) an Grafen Ferenc Széchenyi: »Ich kenne ihn als einen guten katholischen Priester von vollkommenem Herzen und hohem Sinn«.[62] In seinem langatmigen Gedicht »Karl und Kathy« bearbeitet Werner ein rührendes, sich an zwei kleine unschuldige Kinder knüpfendes Erlebnis in Pinkafő; das Gedicht erschien als postumes Werk im Jahrgang 1824 des Wiener Jahrbuches »Aglaja«.[63]

Wie anzunehmen, hat die Erzählung »Die Automate 'Der redende Türke'« von Hoffmann, die ebenfalls im Band »Die Serapions-Brüder« erschien, engere ungarische Beziehungen; die Erzählung handelt über einen in türkische Tracht gekleideten redenden Automaten. Diese Konstruktion war »ein künstliches Getriebe von vielen Rädern, die . . . so viel Platz einnahmen, daß sich in dem übrigen Teil der Figur unmöglich ein Mensch . . . verbergen konnte.«[64] Die Beschreibung erinnert überaus an den Automaten des Ungarn Farkas Kempelen († 1804), der zwar nicht reden konnte, sondern Schach spielte. Dagegen ist uns auch eine redende Maschine Kempelens bekannt; so können wir fast als gewiß annehmen, daß die Figur des »redenden Türken« aus der Idee dieser beiden weltberühmten mechanischen Erfindungen entstanden ist.[65]

Nach dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts werden die ungarischen literarischen Beziehungen immer seltener. 1831 taucht bei Adalbert von Chamisso eine epische Dichtung von ungarischem Stoff, »Der Szekler Landtag«, auf. Diese Erzählung ist aber eine Art Schildbürger-Anekdote ohne jeden ungarischen Charakter, obwohl ihr Schauplatz die (in Wirklichkeit nicht existierende, nur aus dem deutschen Namen der Szekler vom Dichter geschaffene) »Gespanschaft Szekl« in Siebenbürgen ist. Wegen des langen Regens, der das Getreide zu vernichten droht, läßt der "Landesmarschall" einen Landtag nach dem anderen einberufen, an denen die Szekler nach langer Beratung auf den Ratschlag eines weisen alten Mannes endlich beschließen, abzuwarten, bis der Regen aufhört.[66]

Das gemeinsame Charakteristikum der im früheren Kapitel und der hier erwähnten Angaben ist eine sich entschieden äußernde Sympathie für die Ungarn. Diese nährte sich aus zwei Hauptquellen: aus dem ethnographischen und dem philologischen Interesse. Es gibt aber noch eine dritte Quelle. Wir denken an die Wechselwirkung der deutschen und der österreichisch-patriotischen Romantik. Diese letztere nährte sich ebenfalls aus dem Nationalismus, den die napoleonischen Kriege entfachten; ihr höchster Führer, Organisator, Ideologe und »Literaturpolitiker« war der Tiroler Hofhistoriker *Baron Joseph Hormayr*. Der Schwerpunkt der Macht des Hauses Habsburg wurde — aus dem Deutsch-Römischen Reich endgültig verdrängt — seit 1804 auf die Kronländer und Ungarn verlegt, so ergab sich die Notwendigkeit, ein österreichisches Nationalbewußtsein — wenn auch mit künstlichen Mitteln — zu erzeugen. Hormayr und sein Kreis wollten ein zentralisiertes Gesamtreich zustandebringen, in dem die einzelnen Nationalitäten: Österreicher, Ungarn, Slawen usw. ihren Nationalcharakter zwar behalten können, aber zusammen

die »einheitliche österreichische politische Nation« bilden. Und Hormayr wählte als Propagandamittel seiner staatspolitischen Theorie die Literatur und die Künste. Er eiferte die Schriftsteller und Künstler der Nationen des Reiches an, ihren Stoff aus der Vergangenheit ihres Vaterlandes zu schöpfen, wobei unter »Vaterland« natürlich die Gesamtmonarchie zu verstehen war. Die Schriftsteller sollten also das literarisch Brauchbare aus der Geschichte der verschiedenen Nationalitäten kennenlernen und bearbeiten. Das Zurückblicken in die nationale Vergangenheit ist eine typisch romantische Eigenheit, aber in Hormayrs Fassung erhielt sie eine besondere österreichisch-politische Note, die wieder auch auf die deutsche Romantik zurückwirkte.[67] Auf die österreichischen — genauer: Wiener — Verbindungen der deutschen Romantiker weist ein alter Forscher richtig hin: »Hormayrs patriotische, in nationalem Sinn gehaltene Agitation bereitete hier (in Österreich) glücklich den Boden für die Wirkung der deutschen Romantiker vor. . . Die berühmtesten von den deutschen Romantikern suchten Wien auch persönlich auf. . . August Wilhelm Schlegel hält im Frühjahr 1808 seine fruchtbar gewordenen Vorlesungen hier, in Kürze übersiedelt sein jüngerer Bruder Friedrich zum ständigen Aufenthalt ebenfalls hierher und noch im selben Jahre kommt auch Tieck an. 1813 hält sich Brentano (vom Juli 1813 bis August 1814), 1814 Jakob Grimm (vom Oktober 1814 bis Juni 1815) längere Zeit hindurch in der Kaiserstadt auf«.[68] Die Reihe können wir damit ergänzen, daß Eichendorff vom Oktober 1810 und Werner von 1814 an längere Zeit hindurch in Wien wohnten. Es versteht sich von selbst, daß die österreichische Verbindung, die dort herrschende Hormayrsche Richtung eine gewisse Wirkung auf sie ausüben mußte; so läßt sich ihr Interesse für das Ungartum teilweise auch dadurch erklären.

Dieses Interesse erreichte seinen Gipfelpunkt aus dem in der Einführung bekanntgegebenen Grund zur Zeit der napoleonischen Kriege; nach dem die jahrzehntelangen Kämpfe zu Ende waren, ließ das Interesse merkbar nach. Im dritten Jahrzehnt des Jahrhunderts tauchen ungarische Beziehungen in deutschen literarischen Werken nur selten auf. Der junge Ferenc Toldi, der die ungarische Literaturgeschichtsschreibung in Gang setzte und der im Jahre 1829 geraume Zeit in Deutschland verbrachte und dort Goethe und Tieck begegnete, antwortete auf Vörösmartys briefliche Frage, »ob man sich dort für unsere Sprache interessiere«, folgendermaßen: »Auf diese Frage kann ich mit einer sehr traurigen Antwort dienen. Dort glaubt man überall, daß unsere Sprache irgendeine arme Tochter der »slowakischen« Mutter sei — und damit gibt man sich zufrieden«.[69]

Günstiger gestaltete sich die Lage, als im nächsten Jahrzehnt die in Ungarn geborenen »Lokalberichterstatter« Karl Beck und Nikolaus Lenau auftraten, die mit einer gewissen Phasenverschiebung — denn die eigentliche romantische Richtung stand damals schon längst nicht mehr auf ihrem Höhepunkt — auf deutschem literarischem Boden die eigentümliche ungarische

Puszta-Romantik mit ihren charakteristischen Figuren, dem Csikós (Pferdehirt), dem Betyáren, Husaren und Zigeuner, einführten; diese lebten dann — in ziemlich schematischer Form — weiter, überlebten den tatsächlichen Zustand und beeinflußen das westliche Bild des Ungartums bis zum heutigen Tage.[70]

ANMERKUNGEN

[1] Im II. Kapitel des XVI. Buches des 1791 erschienenen IV. Teils. (Suphansche Herder-Ausgabe), XIV. Bd., S. 268—269. — Vgl. Pukánszky, B., *Herder intelme a magyarsághoz* (Herders Mahnung an das Ungartum), Egyetemes Philológiai Közlöny (Philologica) 1921, S. 35—39.

[2] Vgl. Bleyer, J., *Hazánk és a német philologia a XIX. század elején* (Ungarn und die deutsche Philologie am Anfang des 19. Jahrhunderts), Budapest, 1910, S. 3.

[3] Joh. Elias Schlegel's *Werke*, V. Theil, 1770. VIII. 1. und Allgemeine Deutsche Biographie XXXI. Bd. (1890) S. 363 und XXXIII. Bd. (1891) S. 749. Zitiert von Bleyer im zit. Werk S. 7.

[4] Bleyers zit. W. S. 5—7.

[5] Weber, A., *Bécs és a német philologiai törekvések a XIX. század elején* (Wien und die deutschen philologischen Bestrebungen am Anfang des 19. Jahrhunderts) Budapest, 1919. S. 18. S. auch Körner: »*Nibelungen-Forschungen der deutschen Romantik*«, Leipzig 1911.

[6] Bleyers zit. W. S. 7—11.

[7] *Kazinczy levelezése* (Kazinczys Korrespondenz) (herausgegeben von János Váczy) VI. Bd. S. 540. und VII. Bd. S. 50—51. Die Daten der auf Schlegel bezüglichen Korrespondenz sind eingehend mitgeteilt in der Abhandlung *A német romantika magyar kritikája* (Ungarische Kritik der deutschen Romantik) von Ilona Schmidt. Budapest, 1936.

[8] Friedrich von Schlegels *Sämmtliche Werke*, Wien 1846. XI. Bd. S. 74—77., 170., 364—69.

[9] Zit . . . S. 139. 27. Febr. 1812. [Zitiert in der Abhandlung, *Schlegel Frigyes és a német nyelvtudomány kezdetei* (Friedrich Schlegel und die Anfänge der deutschen Sprachwissenschaft) von Ida Bíró-Bartos, Szeged, 1936.]

[10] VIII. Vorlesung, im I. Bd. der zit. Ausgabe.

[11] X. Vorlesung im II. Bd. der zit. Ausgabe ab S. 32. (S. auch Bleyers zit. W. S. 24—26.)

[12] Turóczi-Trostler, J., *Zu Petőfis weltliterarischer Bedeutung*, Budapest, 1959. S. 63. (Sonderabdruck aus der »Acta Litteraria Academiae Scientiarium Hungaricae«).

[13] *Deutsches Museum*, herausgegeben von Fr. Schlegel, Wien 1812. I. Bd. II. Heft S. 101—106. — VI. Heft S. 529. — II. Bd. XII. Heft S. 515. — IV. Bd. XI. Heft S. 402—440.

[14] Zit. Ausgabe X. Bd. S. 87.

[15] Bleyers zit. W. S. 42—100.

[16] Kugel, S., *Werner Zakariás élete s ifjúkori drámái* (Zacharias Werners Leben und seine jugendlichen Dramen) Losoncz, 1898. S. 29—35.

[17] Kádár, J., *A pesti és budai német színészet története 1812—1847-ig* [Geschichte des Pester und Budaer (Ofner) deutschen Theaters in den Jahren 1812—1847] Budapest, 1923. S. 118.

[18] Vgl. Schmidt, I., *A német romantika magyar kritikája* (Die ungarische Kritik der deutschen Romantik) Budapest, 1936. S. 28.

[19] *Der Held des Nordens* von Friedrich Baron de la Motte-Fouqué, Berlin, bei Julius Eduard Hitzig, 1810. II. Theil.

[20] Bleyers zit. W. S. 82.

[21] Schmidts zit. W. S. 16.

[22] *Achim von Arnims ausgewählte Werke*, hrg. von Max Morris, Leipzig (o. D.) III. Bd. S. 197—200.

[23] *Clemens Brentanos gesammelte Schriften*, hrg. von Christian Brentano, Frankfurt am Main 1852. I. Bd. S. 539.

[24] *Ludwig Uhland's gesammelte Werke*, Th. Knaur Nachf. Berlin und Leipzig (o. D.) II. Bd. S. 250—255.

[25] *Novalis' ausgewählte Werke*, hrg. von Wilhelm Bölsche, Leipzig 1903. II. Bd. VI., VIII. Kap. S. 152—158.

[26] Turóczi-Trostler, J., *E. Th. A. Hoffmann meséi* (E. Th. A. Hoffmanns Erzählungen) Budapest, 1911. S. 4.

[27] Hienz, A., *Magyarországi Klingsor a mondában* (Der ungarländische Klingsor in der Sage), Budapest, 1909. S. 34.

[28] *E. Th. A. Hoffmanns Sämtliche Werke*, hrg. von Rudolf Franke, München und Leipzig, 1924. V. Bd. S. 348—401.

[29] *Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff*, hrg. von Prof. Dr. Max Koch, Stuttgart, 1893. XLV—XLVII.

[30] Márta Hajabáts erwähnt in ihrer Abhandlung *Árpádházi Szent Erzsébet hagyománya a német irodalomban* (Tradition der heiligen Elisabeth aus dem Hause Árpáds in der deutschen Literatur) Budapest, 1938, die Arbeit »St. Elisabeth, ein dramatisches Gedicht, 1816« eines gewissenen Ludwig Vogels. — Schlegel und Brentano werden nicht erwähnt.

[31] S. Note Nr. 36: I. S. 178—180.

[32] Zit. Ausgabe, I. Bd. S. 246—248., I. Bd. S. 249—253.

[33] *Ludwig Tieck's Werke*, bei Leopold Grund, Wien, 1818. VI. Bd. S. 309.

[34] Zit. Ausgabe, II. Bd. S. 85.

[35] Zit. Ausgabe, XII. Bd. S. 190.

[36] *Des Knaben Wunderhorn* F. W. Hendel Verlag in Meersburg, 1928. — Der Reihe nach: I. 43—44., I. 188—189., I. 238., I. 381—382., I. 394—396., III. 23.

[37] Mit dem Husarenschimpfwort befaßt sich eingehend Frigyes Lám in seiner Abhandlung »Teremtette!« [*Egyetemes Philologiai Közlöny* (Philologica) 1928. S. 175—180.] — Brentanos Husarenlied und Kleists Anekdote werden aber nicht erwähnt.

[38] Zit. Ausgabe VII. Bd. (1862) S. 328—330.

[39] *Achim von Arnims Werke*, hrg. von Reinhold Steig, Insel-Verlag, Leipzig 1911. III. S. 367—368.

[40] *Heinrich von Kleist's Werke*, hrg. von Karl Federn, Berlin, 1924. VI. Bd. S. 312—314.

[41] *Theater von Kotzebue*, Wien, 1813. 41. Bd. S. 249—264. S. auch Jolán Kádárs zit. W. S. 7.

[42] J. Kádárs zit. W. S. 178.

[43] S. Note Nr. 41: zit. Ausgabe S. 265—288.

[44] Zit. W. S. 195—247.

[45] J. Kádárs zit. W. S. 7., 120.

[46] Pintér, J., *Magyar irodalomtörténet* (Ungarische Literaturgeschichte) Budapest, 1932. V. Bd. S. 772., 870., 480.

[47] *Theodor Körner's Werke*, Berlin, Gustav Hempel (o. D.) Dritter Theil S. 40.

[48] Wunderhorn, zit. Ausg. II. S. 19—20.

[49] Zit. Ausgabe, V. Bd. S. 143.

[50] Das Kätchen von Heilbronn, Graesers Schulausgaben klassischer Werke, Wien (o. D.) S. 80. Er stellt die Irrtümer Kleists auf pedantische Weise richtig.

[51] Vgl. Turóczi-Trostler, J., *Lob des ungarischen Weines*, Budapest, 1938.

[52] Zit. Ausgabe, II. Theil, S. 82. (Weinlied).

[53] Zit. Ausgabe XI. Bd. S. 311.

[54] Zit. Ausgabe VII. Bd. S. 468—472.

[55] *Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Josef Freiherr von Eichendorff*, hrg. v. Prof. Dr. Max Koch, Stuttgart, 1893. S. 214.

[56] *Brentano's kleine prosaische Schriften*, hrg. von Christian Brentano, Frankfurt am Main 1862. I. Bd. S. 211—274.

[57] Zit. Ausgabe S. 237—238.

[58] Auf Grund einer ehemaligen wörtlichen Mitteilung József Turóczi-Trostlers. Über das Verhältnis der Romantik zu der Zigeunerschaft s. auch Wilhelm Ebhardt: *Die Zigeuner in der hochdeutschen Literatur*, Allendorf, 1928. S. 118—120.

[59] »Pest 1815«. Hartlebens Ausgabe.

[60] Szemző, P., *Német írók és pesti kiadók a XIX. században* (Deutsche Schriftsteller und Pester Herausgeber im 19. Jahrhundert) Budapest, 1931. S. 80.

[61] *Isabella von Aegypten*, Insel-Verlag, I. Bd., S. 26. — Die Liebesgeschichte des Kanzlers Schlick und der schönen Sienerin (Eurial und Lukrezia) I. Bd. S. 183.

[62] I. Schmidts zit. W. S. 29.

[63] Helle, F., *A magyar—német művelődési kapcsolatok története* (Geschichte der ungarisch—deutschen kulturellen Beziehungen) Budapest, 1942. S. 112.

[64] Zit. Ausgabe V. Bd., S. 416—449.

[65] Tóth B., *Mendemondák* (Vom Hörensagen) Budapest, 1896. S. 98—110.

[66] *Chamisso's gesammelte Werke*, hrg. v. Max Koch, Stuttgart (o. D.) II. Bd., S. 78.

[67] Die gründlichste Besprechung dieser Frage ist »Matthäeus von Collin und die patriotisch-nationalen Kunstbestrebungen in Österreich zu Beginn des XIX. Jahrhunderts« von Josef Wihan. Euphorion 1901. Ergänzungsheft. V.

[68] Weber, A., *Bécs és a német philologiai törekvések a XIX. század elején* (Wien und die deutschen philologischen Bestrebungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts) Budapest, 1919. S. 20.

[69] I. Schmidts zit. Werk S. 73—74.

[70] Der bibliographischen Vollständigkeit halber erwähnen wir auch die Abhandlung *Deutsch—ungarische geistige Beziehungen zur Zeit der Romantik* von Gyula Farkas. (Deutsch—Ungarische Heimatsblätter, 1932. II. S. 272.) Diese befaßt sich aber eher nur mit der Romantik der vorangehenden Zeit, auf geistesgeschichtlicher Grundlage mit wenig konkreten Daten.

John Bowring and Hungarian Literature

By

AURÉL VARANNAI

(Budapest)

PART II

Petőfi

In the autumn of 1829 Ferenc Toldy left for Western Europe, — for his "Grand Tour". In Berlin he gave a lecture on Hungarian language and literature in the *Englisches Haus* and was admitted to the *Societät für Wissenschaftliche Kritik*, where he had the opportunity to meet Hegel, Tieck, Hufeland.[1] On September 4th he visited Goethe in Weimar. Of this visit he wrote to his parents: "Goethe received me kindly, I spent half an hour in his company. He thanked me for the *Handbuch* I had sent him. Goethe completed his eightieth year on August 28th but he looks ten years younger. His manner is very distinguished although very pleasant and without any restraint."[2] Provided with introductions by Bowring Toldy visited Schlegel and Niebuhr in Bonn. He arrived in London on March 7th. Bowring booked for him a room in Brunswick Square near his own home.

The same afternoon Toldy visited Bowring who welcomed him graciously and introduced Toldy to some guests who came by chance as "his dear Hungarian friend". Next morning they had breakfast at Bowring's place. While in London, Bowring treated Toldy with warm hospitality, invited a party of thirty in his honour and toasted the Hungarian poet Kisfaludy gratifying thereby Toldy's patriotic mind. He introduced him to scientific, literary, political circles, political meetings, hospitals, the House of Commons. Of the latter Toldy wrote thus: "Half a crown had to be paid on entrance." Alexander Bally, the well-known surgeon invited Toldy to visit Guy's Hospital and lunch with him.[3]

In his diary Toldy spoke with enthusiasm of Bowring's hospitality. In reward of the "Ode" Bowring addressed him at the head of the *Poetry of the Magyars*, he translated the poem into German and answered with an ode in Hungarian exalting the merits of Bowring who "put an end to the obscurity which darkened the fame of my nation." In a letter to his old friend Kazinczy, Toldy spoke of the warm welcome he had been granted by Bowring, "translator of our poetry," who accompanied him "everywhere, where something memorable was to be seen."[4] His letter also mentions the recent publication of the *Poetry of the Magyars* copies of which had not yet reached Hungary: "The selection

was not so fortunate as the translation. However, here, where people know nothing of the existence of Hungary and Hungarians, Bowring has done much by recognizing our achievements." Further: "I suggested to him to translate more and perhaps a second volume will be forthcoming. Then I shall select myself the poems very carefully and I am sure that this second volume — if accomplished — will be very good. He would like to produce a volume from the comedies of Kisfaludy too."

Toldy left London for Paris on April 7th, 1830, then returned home. The visit was followed by a correspondence about the press reaction of the *Poetry of the Magyars*, literary gossips, familiar communications. Toldy spoke about his quarrel with Döbrentei,[5] the death of the poet Sándor Kisfaludy, the patriotic struggles of the Hungarian Diet for the recognition of the Hungarian language. Bowring urged him for political news. He asked for successive news concerning the debates in the Diet and promised to publish them in the English press "in Hungary's interest."[6] In another letter Bowring uttered the hope to be able to visit Pest soon. Toldy would render immense service by making him acquainted with the country, her language, literature, aims, hopes ("devoirs et espérences") and grievances.[7] He repeated his compassion for the Hungarian cause in an answer to Maria Hlinka, wife of Toldy who expressed her gratitude for the warm reception granted to her husband in London: "What I did was little but he could see my goodwill and esteem I feel for the Hungarian people. Your Hungary has raptured my heart."[8]

On the other hand Bowring's attitude remained restrained with regard to the literary intrigues he heard from Toldy. He refused to intervene in the quarrel between Toldy and Döbrentei: "Döbrentei did not commit any offence except to stop writing me . . ."[9] In the same letter he replied to the news of the death of Kisfaludy commented by Toldy with bitter remarks: "Mais quel événement que la mort de Kisfaludy! Vous auriez du le conserver pour me le présenter, pour me le faire aimer. Ne me dite point qu'il y a des hommes qui ne plaignent pas sa mort!" He overtly refused to be entangled in the intimate intrigues of the Hungarian literary scene.

Steadily increasing political activities restricted Bowring's correspondence with his Hungarian friend. When after an almost two years' pause he replied — on October 17th, 1833, — to Toldy who asked him for a biography, he sent him a copy of *The New York American* including an editoral entitled "Dr. Bowring." The American paper reprinted an article of *Le Temps* which reviewed Bowring's literary and political career and spoke of his courageous liberal views which made him suspect in the eyes of the Vatican and the Bourbons. "Blackburn designed him as candidate but he was defeated by the corruption and the agitation of the extremists. Nevertheless, we expect him to be elected a Member very soon. That is our desire." Bowring added to this appraisal that "although the details are flattering they are mostly exact and will do for a

biography."[10] In the same time he informed Toldy of the death of Jeremy Bentham which "deprived him of the greatest delight of his life" and announced that he was going to edit Bentham's works in 40 volumes. He promised to send a copy as well as his own works to the Hungarian Academy of Sciences which elected him as a corresponding member the previous year.

"It seems that the Hungarian Muses became silent since the death of Kisfaludy, — it is our task to revive them, to give them a new tone and to save them of oblivion and negligence," — said Bowring in a letter to Toldy closing the first period of their correspondence. Still he enjoyed the role of the "redeemer of Hungarian poetry," and patron of Hungarian patriotic aims. "You know my interest in everything concerning Hungary, I would like to prove it by deeds." He offered to support in the English press Count István Széchenyi's struggle for progressive reforms. Toldy did not reply to this suggestion. The correspondence was interrupted till 1838 when Bowring — back from a journey in Syria — announced to Toldy and Döbrentei that he may break his journey on the Danube for a short visit to Pest.[11] The next letter is dated the 29th September 1846.[12] In an answer to Toldy Bowring gave an account of his family, his daily life. "I am now staying on the Welsh mountains with my family where I have a large community dependent of the Company of which I am Chairman. I make iron on a large scale. It is a pleasant thing to retreat to this wild and with difficulty accessible spot from the very busy life and world of my habitual existence. — Of late parliamentary labors had been very laborious. The last session has done much for the interest of our country and of mankind. And I hope the Free Trade principles which we are incorporating with all our laws will among other benefits confer some blessings on the Hungarian people."[13] The letter reflects the nostalgic consideration of a declining intimacy. But too long a time passed since their last meeting; they had no more common plans to revive Hungarian literature, to issue a second edition of the *Poetry of the Magyars*. Hungary was far away for the member for Blackburn, the busy chairman of the Llinry Iron Company. The spirit of Kisfaludy, the vivid rhythm of the Hungarian folksongs have disappeared in the clouds of smoke puffed up from the chimneys of the Welsh ironworks.

And then the Hungarian flute sounded again.

In May 1847 a weather-beaten young man knocked on Bowring's door. His name was Károly Kertbeny, he was 23 years old. He came from a family of German origin called Benkert. In his adventurous youth he joined a group of actors and rambled all over the country, then worked in a bookseller's shop in Győr, contributed to the paper *Spiegel* in Pest, edited a review of his own which soon failed. He had literary ambitions but no poetical gift. Nonetheless, his German mother-tongue enabled him to become the interpreter of Hungarian poetry abroad. A decisive factor in his life was his casual acquaintance with Petőfi. They met in 1845 and from this time on Kertbeny became an enthu-

siastic satellite of the poet. When in 1845 Adolf Dux published his first Petőfi-versions in the *Wiener Sonntagsblättern*, Kertbeny suggested to Petőfi to request Dux for further translations. On behalf of Petőfi he wrote to Dux in Vienna, sent him the editions of Petőfi's poems, urged Dux to publish a volume of his selections, and thus contributed to the first German translation of Petőfi's poetry published in Vienna in 1846.

From this time onwards Kertbeny devoted himself to the poetry of Petőfi. He published successively a series of translations in German; the first came out in 1849, the last in 1866.[14] His translations are laboured, unpoetic, inexact. They miss Petőfi's rhythm and intimacy, the grace and suppleness of his versification. Unfortunately his translations became the basis of contemporary English, French, Italian versions. However, Kertbeny earned the merit for making Petőfi's poetry known all over Europe: he directed the attention of Heine, Bettina von Arnim, Varnhangen von Ense, Uhland, Freiligrath, Grimm, Thales Bernard, Taillandier, Chassin and others to the genius of the Hungarian poet,[15] — he was the lictor who carried the laurel of fame before the poet's triumph.[16]

In 1846 Kertbeny left Hungary to try his fortune somewhere else in the world. In the spring of 1847 he arrived in London. A traveller without any resources and any support, he turned to the celebrated friend of Hungarian writers, John Bowring. He showed his own Petőfi-translations and many of the original poems to Bowring who "still read well Hungarian."[17] The sound of the "Hungarian flute" recalled the past, the charm of the Magyars. Bowring was fascinated by Petőfi's poetry: "What Homer was to the Greeks, Virgil to Rome and Shakespeare to the English that was Petőfi to the Hungarians!" — he emphasized in his first study on Petőfi.[18]

What was the spell that enchanted an Englishman who never listened to the silence of the Puszta, was never dazzled by the Fata Morgana? It was the voice of the young Europe, the ardent, unbridled passion raving in the vision of a new world. It was the grace of the popular lyric, the youthful ardour, the burning, fiery desire for freedom erupting from Petőfi's poetry. The triumph of Petőfi's poetry was rightly characterized by Varnhangen von Ense: "Before I knew Petőfi's poetry, I never felt the justice of Goethe's words: 'Youth is ecstasy without wine.' What an enviable, happy blessing to get drunk nobly without earthly punishment, in order to see this grey world in the most radiant colours!"[19]

Petőfi's poetry led back Bowring to his long abandoned passion: translation. Looking through the dubious German versions of Kertbeny he immediately translated two poems by Petőfi: the first, *I bound my nosegay* (Árvalányhaj a süvegem bokrétája) which appeared in *Howitt's Journal* on July 10th, 1847, — the second *The Prophecy* (Jövendölés), on October 9th of the same year.[20] He translated a third poem too: *It rains, — how it*

rains (Esik, esik, esik) published only five years later in *Eliza Cook's Journal*.[21]

These first English translations of Petőfi — that is his first appearance in world-literature — were never noticed by the Hungarian critics. Kertbeny himself ignored them, — at least there is no relevant record in his diaries. Contemporary critics as well as recent researchers were unaware of the first English publications which preceded Petőfi's heroic death in the Hungarian War of Independence of 1849. This omission had unfortunate consequences in respect of Petőfi's acknowledgement in world-literature. For a long period after his death Petőfi's poetical fame was overwhelmed by the glory of the hero of liberty. The emotional effect, the sympathy felt for his revolutionary passion prevailed over his poetic recognition. The memory of the hero overshadowed that of the poet. But Petőfi would have achieved world-fame without his heroic death: it is his poetic faculty which accorded him immortality. Would his critics have been aware of the appreciation of his poetry preceding his heroic death, the false attitude of onesided criticism would have been easily refuted.

No further translations followed however: in 1850 Bowring left England and stayed ten years in the Far-East, — first as a British Consul in Canton and later as Governor of Hong-Kong. Kertbeny however, who spent these years alternatively in Geneva, Paris, Berlin and Brussels, did not forget his valuable acquaintance in London, the great friend of Hungarian literature whose political influence was steadily increasing. From time to time he informed Bowring of the political situation in Hungary, of the cruel oppression of his countrymen after the defeat of the War of Independence. He mailed to him his newest Petőfi translations. Kertbeny also corresponded with Edgar Allen Bowring, fourth son of John Bowring. Edgar Allen inherited his father's literary gift as well as his political ambitions. He was a remarkable translator of Schiller, Goethe, Heine, and later he translated some poems of Petőfi too. At the age of 27 he was elected a member of Parliament. Kertbeny who had been miserable all through his life and clung to every influential acquaintance, sent him his German translations of Petőfi and in 1854 published a flattering portrait of the young MP in the *Weimarische Jahrbuch für Deutsche Sprache, Literatur, und Kunst*. Unfortunately their correspondence is lost save 5 letters of Edgar Allen in the possession of the Széchényi National Library (OSzK) in Budapest.[22]

The correspondence of John Bowring and Kertbeny is also defective although the 62 letters sent by Bowring and in the possession of the OSzK in Budapest still form the bulk of the Bowrings' correspondence with Hungarian writers[23]. No letters are known from the period between 1847—1865 while Bowring's later correspondence as well as Kertbeny's diaries contain several allusions to former communications. When after a ten years' stay in the Far-East Bowring in his 68th year withdrew from political and diplomatic

activities and retired to Claremont-Exeter, he got absorbed in drafting the records of his eventful life. He issued successively admirably sketched portraits of the famous men he met, well-documented and colourful descriptions of the countries he visited and — in all probability under the influence of his communication with Kertbeny — he resumed the translation of Petőfi and prepared an essay on the Hungarian statesman Ferenc Deák called "the sage of Hungary".

The first letter preserved from the Bowring-Kertbeny correspondence is dated the 15th June, 1865 and deals with his essay on Deák. [24] That was one of his longest papers in his series of portraits on Walter Scott, Lamartine, Humboldt, Canning, etc. Deák had an eminent role in that period of Hungarian history. After sixteen years of ruthless oppression of the defeated Hungary the declining Habsburg-monarchy had looked for an agreement with the Hungarian nation. The leader of the War of Independence, Lajos Kossuth who lived in emigration opposed any negotiation. On the other hand Ferenc Deák headed the party which was for an agreement, nevertheless with the reservation that the independence of the country based on the revolutionary constitution of 1848 should be restored.

Bowring's essay was based on a study published by Kertbeny in a German paper which drew an enthusiastic portrait of Deák's personal virtues and prudence. Though a fervent partisan of Hungarian liberty and independence Bowring shared Deák's views. He concluded his article with the statement that "The fate of Hungary is in the hands of the Hungarians. May we hope that their wisdom will consolidate what their patience and their patriotism have achieved".

The second letter dated August 23rd discloses information about his Petőfi-translations.[25] "I am afraid that my translation of the 'Zauberträume' ("Első szerelem") based on your version is very unworthy of the original. According to your suggestion 'First Love Dream' would be the best title. The lively passion of Petőfi, enthusiastic, almost delirious (if I may use the word) is powerfully genuine and peculiarly poetical, — it is Byronic in many respects, — selected — artistic — in Burns there is no art, no labour, no method."

Bowring suggested to Kertbeny then staying in Berlin and looking for an appointment as correspondent of the *Illustrated London News*, to offer to the editor, Roger Acton, a series of portraits of famous Hungarians such as Petőfi, Kossuth, Vámbéry. He said, that Arminius Vámbéry had been lately the highly distinguished guest of the Geographical Conference of the British Association held in Bath. Finally he encouraged Kertbeny to send him a novel of Radákovics in his German translation as well as the proofs of his latest Petőfi-volume.

Kertbeny's suggestion to publish a Radákovics novel in England was a very unfortunate idea. József Radákovics — known by his pen-name Vas

Gereben[26]—was a popular novelist of mediocre talent. In the fifties of the last century his humorous genre-novels contested even Jókai's popularity, however his provincial wit soon faded away. Bowring's unlimited passion for literary discoveries was keyed up by Kertbeny's suggestion and he immediately translated 50 pages of the novel *A tekintetes urak* ("The Squires") and offered the novel to his publishers. As a matter of fact he got the right answer that "the dull description of the English is unpalatable for English readers and the local environment could meet with no interest."[27]

Then the exchange of letters grew more and more frequent. Bowring needed Kertbeny's help for his translations and also his interest in Hungarian affairs increased. On the other hand Kertbeny's situation in Brussels became intorelable. The position of Austria was critical, the popularity of Kossuth culminated, the future of the Habsburg-monarchy depended on the attitude of Hungary. Pest became the centre of international interest. Kertbeny wanted to return to Hungary, and requested the intervention of Bowring with *The Times* or some other big daily paper to become a correspondent. But Bowring broke down Kertbeny's hopes like thirty years before Rumy's castles in Spain. "Certainly you could do great services, especially to your own country. But The Times and other newspapers of influence have already sent their correspondents to Pest. There are many who offered their services free, — on the other hand they do not like translators, they stick to genuine English style."[28] Further Bowring remarked that "he did not know *The Tragedy of Man*" of which Kertbeny spoke to him; provided he may get a copy he promised to read it.

The letter hitherto disregarded by critics reveals a curious incident of strange importance with regard to Hungarian literature. *The Tragedy of Man* by Imre Madách is the supreme creation of Hungarian dramatic art.[29] Although published in 1861 it was not performed before 1883 on the stage of the Hungarian National Theatre in Budapest. Henceforth the play considered previously a philosophical book-drama started its uninterrupted triumph on the stage. The literary success followed immediately the first edition and in the same year Madách was elected member of the Kisfaludy Society. A first German translation by Dietze appeared in 1865, — that must have encouraged Kertbeny to turn Bowring's attention to the Tragedy. With his untiring zeal he tried to bring Bowring to translate the tragedy and should he succeeded, the English version of the play would have crowned Bowring's efforts to make known Hungarian literature. The Tragedy of Man is one of the greatest poetic dramas and no doubt it is Kertbeny's merit to have recognized so early the importance of an English translation. Unfortunately, in that period Bowring was wholly absorbed in his Petőfi-translations and never read the Tragedy, — on the other hand Kertbeny struggled for a livelihood and did not come back to his suggestion. Thus the English version of the Tragedy was delayed for seventy years.

Yet the translations of Petőfi proceeded quickly. Soon Bowring was able to announce that he was correcting the proofs[30] and asked Kertbeny to send him another portrait of Petőfi as he disliked that sent to him previously: "That face is deficient of the character I have come to know from my readings," — he said. "The more one is absorbed in the study of this marvellous man the more he increases in the admiration of those who understand him."[31]

At the same time Kertbeny was about to publish two volumes of his own German Petőfi-translations — *Sechszehn erzählende Dichtungen* and *Hundertsechszehn lyrische Dichtungen von Alexander Petőfi*. Bowring, a man of the world, dealt sparingly with money but was genereous with appraisals flattering Kertbeny's vanity. Aware of the snobbery of his correspondent he promised him to convey his volume to Queen Victoria and the Prince of Wales. However, the vanity of Kertbeny was insatiable. Once in London — in 1847 — he met Carlyle: now he urged Bowring to intervene with Carlyle and bring him to review his German Petőfi-edition in the English press. And that was a mistake: Kertbeny did not know that Carlyle hated the radicals — including Sir John. Bowring deliberately refused to meet Carlyle: "I doubt Carlyle might occupy himself with Petőfi. He is reserved, capricious, hard; he is unlikely to find any sympathy with Petőfi's poetical spirit."[32] This brief but emphatic answer was followed with an extended description of the journey and health of Queen Emma of Haway who was his guest in London.

In spite of that rebuff Kertbeny was not offended. As soon as his Petőfi-translations came out he dispatched the copies to London. The German edition comprised a portrait of Petőfi which at last satisfied Bowring: the portrait expressed that "vivida vis" of Petőfi's character which was missing from the previous picture. In a reply, Bowring mentioned that his own translations were progressing. He read Chassin's book *Alexandre Petőfi, poète de la Révolution Hongroise*[33] and made the remark that "the French language is hardly fit for translation. I found the thoughts, however without the eloquence of Petőfi." At the recurring complaints of Kertbeny who expected to be supported in his penury by the great friend of Hungarian poets, the wealthy industrialist, Bowring replied offering but poor consolation and idle comfort. He sent him the copy of his letter addressed to the Queen's secretary with Kertbeny's books, wherein he requested to receive graciously the poems of the "Hungarian bard."[34] How could he imagine that Kertbeny head over ears in debt would be satisfied with the mere thought that the Queen should take a skim through his book? Bowring comforted Kertbeny with the confidence that "there were times when I too suffered distress, — even nowadays I haven't more than I need."[35] He closed his letter with a postscript characteristic of his meanness: "Excuse me if I say that by stamping insufficiently your letter you lose your money and compel me to pay double."

In this period they communicated almost fortnightly. On the 9th of January 1866 Bowring announced that he was revising the proofs of his study which is going to be published in the *Gentleman's Magazine*. As soon as he has a hundred translations ready he will publish a volume. Meanwhile his study entitled "Alexander Petőfi" appeared in the February number of the *Gentleman's Magazine*.[36]

The fourteen page long study was introduced by a comprehensive survey of Hungarian history, stating that the Magyars clung ardently to their independence and liberty through the period of foreign oppression. A hundred years ago it seemed likely that the Austrians would succeed to suppress the spirit of the nation. Previous to the 17th century 916 titles have been issued by Hungarian printing-offices, — in the 17th century the number of publications reached 1750 volumes and from 1700-to 1740 700 books had been published in Hungary. In the following thirty years of fierce germanization the total amount of Hungarian book-publishing decreased to 40.[37] The growing trend of publishing which arose in the middle of the 19th century to a annual average of 800 books proves that the attempt of the Habsburgs to annihilate the Magyar language was defeated by the resistance of the nation.

Then Bowring turned to Petőfi. "Thirty years ago I published some pieces of Hungarian poetry in the *Poetry of the Magyars*. However, since then a new voice was heard outshadowing Vörösmarty, the two Kisfaludys, Kölcsey, Berzsenyi: that of Petőfi. Petőfi is going to be a classic of his nation like Homer to the Greeks, Virgil to Rome, Dante to Italy, Goethe to the Germans, Voltaire to the French, Cervantes to the Spanish, Camoens to the Portuguese and Shakespeare to the English." Within ten years he published ten volumes of his poems, altogether 3000 verses, two dramas, a lot of political essays, — he translated Shakespeare, Béranger, Moore, Shelley, Moreau.

Next followed a selection from his translations. The English versions bear no titles. The first piece of Bowring's collection — *A szerelem országa* ("The country of Love") — is translated partly in prose. The version is poetical, accurate, although there occur a number of textual mistakes due to the carelessness of the German translation of Kertbeny. However, the contrasts, abruptness, a complex of feelings bafflingly novel and alien to a foreign reader, the striking conclusions so characteristic of Petőfi's poetry are missing from Bowring's version. Also the translation of *Lót-fut a boldogság után* ("He runs after happiness"), and *Szállnak reményeink* ("Rising hopes") are competent without being glamorous, — but the versions of the short epigrams are extremely well done:

> "Remembrance ! art thou more
> Then the sad fragment of a vessel lost,
> From reef to reef by waves and whirlwinds tost
> Upon the shore?"
>
> ("Remembrance")

In another epigram the version reaches perfection:

"And what is fame? the light a rainbow wears,
A sunny beam, that melts away in tears."

These are followed by less fortunate pieces like the completely misinterpreted famous "Liberty and Love." Bowring consistently misunderstood Petőfi's wit, he turned joke and satire to earnest, grace and immediacy to complicated verbosity. The root of his errors can be found mostly in Kertbeny's superficial versions, — his own ableness and intuition is duly proved by several faultless translations like the following:

"Yes! the nosegay thou to me hast given
Bears the charm of the tri-coloured band,
And thou lov'st the mingled tints, — dear maiden!
Lov'st them, as thou lov'st the Fatherland.
I will give thee colours three, dear maiden!
Green, for that is hope, tho' fill of smart;
Take for white my countenance, so pallid;
And for red — O take my bleeding heart."

(„A bokrétát, melyet nekem adtál")

In the text inserted among the poems Bowring dealt with the patriotic poetry of Petőfi and stressed the popularity of the poet. As an example of his popular lyrics he presented a fairly adequate version of *The Voices of Eger*, lacking merely in that "vivida vis" Bowring so much appreciated in Petőfi's poetry. The concluding piece of the review was *Vajdahunyad;* taken as an English poem there may be no objection, — nonetheless the subject alone reminds of the original.

This opening had a considerable success in view of the forthcoming edition of the English Petőfi. Ample selections were reprinted by several dailies. Some weeks later *Once a Week*[38] published further translations and the essay on Deák with a portrait provided by Kertbeny. Bowring was going to complete the hundred verses he needed for the projected volume. The soil seemed to be well prepared for the presentation of the "Hungarian bard." Then Browing met with unexpected difficulties.

The impending Austro-Prussian war caused political troubles which impaired the publication of the Petőfi-volume too. Although Bowring succeeded to find a publisher he was anxious that "under the present circumstances political conditions are not encouraging the edition." He gave up the idea of forwarding Kertbeny's new volume of Petőfi-translation to the Queen. Nevertheless, he stuck to his project. He announced to Kertbeny that he would

publish a new Petőfi-study in the *New Monthly Magazine* including some translations unedited up to that time. Further he proudly gave account of two short Petőfi-poems published by the *Once a Week* in the version of his son Edgar Allen. Finally referring to the actual political events: "God bless Hungary!" — he concluded his letter, — "I wish Hungary to emerge luckily from this collapse. Nemesis should portion justice to Austria."[39]

In spite of the unfavourable portents Bowring's *Translations from Alexander Petőfi the Magyar Poet* came out in September 1866. The book of 240 pages published by Trübner & Co, London, included 75 poems and two epics: *Istók the fool*, and *Janós the Hero* (sic). The introduction comprises an extremely well written, trustworthy biography summing up all the important facts of Petőfi's life. By means of some casual remarks, rough sketches, dramatic utterances he revived Petőfi's figure. "Returning to Debreczin he met with a former schoolfellow, Pákh, known as one of Kossuth's friends, who found for him a domicile in the cottage of a widow outside the town. He there received an invitation to be a contributor to a Pesth newspaper. Pákh shared with him the whole of his fortune — it was two florins. With this he started for the capital, a distance of nearly two hundred miles. He was twenty years old. He had hidden a volume of manuscript poetry between his shirt and his breast; he wore shoes padded with straw, and carrying a staff in his hand, started for the capital, full of dreams for the future." Petőfi was put before the English readers like an old acquaintance, like a character of Hogarth.

Bowring engraved Petőfi's portrait into the mind of the English readers: "His position in Hungary resembled that of Robert Burns in Scotland. As the kirk called the Ayrshire bard "profane", the dilettanti of Pesth insisted that Petőfi was "vulgar". He referred to his popularity, to his noble role in the Hungarian War of Independence, his heroic death and to the legend of his survival: "Petőfi is not dead, but asleep."

After discussing Petőfi's epics, dramas, translations, lyrics, prose-works — "that wonderful yield of merely six years!" — Bowring turned to the role of Kertbeny who became a "worshipper in a temple where Petőfi had found a shrine." Kertbeny promoted the fame of Petőfi "with Boswell's devotion to —, and prostration before Dr. Johnson." "With the name of Petőfi that of Kertbeny is associated in an unbroken alliance. "Deák, the leading man of Hungary told him that "to popularize only one song of Petőfi was to render a better service to his country than to trace the origin of his countrymen to the noblest oriental stem". And that determined his vocation.

"The work of translation has been everywhere done, everywhere well done, except in England," — continued Bowring. Dux took the lead in Germany in 1845. Henry Heine wrote rapturously about the Magyar poet "whose rustic song was sweeter than that of the nightingale," and Bettina von Arnim proclaimed him "the most original of lyric poets in the whole world literature."

He quoted the exalting appraisals by Thales Bernard, Taillandier, Chassin, Humboldt, Grimm etc.,—referred to the Flemish, Polish, Italian and Danish (by Andersen !) versions. This collection of quotations was produced by Kertbeny who had a widespread correspondence with the leading figures of the contemporary literary world. The biography is succeeded by Bowring's "Ode to Petőfi" concluded by a passionate, emphatic prophecy:

"It was no meteor, for a meteor writes
No golden lines of glory — red from far —
But an eternal light amidst heaven's lights,
And grouped with central stars a central star."

The series of translations is opened by *Istók the Fool.* Bowring's version is strictly epical, he did not recognize the passionate, sudden lyrical raptures breaking up the verses. Cleaving scrupulously to the 8—7—8—7 syllabic rhythm, Bowring speaks quietly like somebody comfortably seated at the fireplace on a winter evening reciting an old story. Petőfi's explosive temper is smoothed down to Bowring's epical calm. In the original we listen to the furious swearing of Istók, — in his version to the sophisticated reasoning of Bowring. He is confused by Petőfi's abrupt humour: when the ragged wanderer caught up by the storm is jocosely compared to Caesar threatened by the dagger of Brutus, Bowring becomes pathetic:

"What did the youngster there, but stand
As to the spot close fettered;
Like Caesar, when in Brutus hand
He saw the glaive that glittered."

Based on Kertbeny's mistaken translation Bowring was not conscious of the meaning of the recurrent rhythmical fluctuations which intonate the sudden turns in poetical phraseology, the alterations of fancy or disposition, the changes from plain to satiric or pathetic. When Istók approaches the hut he believed to be the dwelling of thieves his heart beats quicker for fear: hence the rhythm becomes quicker, the syllables fewer. With Bowring it makes no difference: he continues his epic recitation in an invariable rhythm.

In spite of the many mistakes and rare virtues Bowring's version had the merit to flash a light on the distant romance of the Puszta. Although Bowring committed a number of textual errors he never profaned Petőfi and unfortunately his abhorrence of profanation became the source of many of his failures. As a matter of fact Petőfi was a profane poet who did not respect even his own poetic measure while Bowring held in veneration the original metre and thus deprived the poem of the impulsive force of abrupt rhythmical alterations which he replaced with high-flown verbosity.

The translation of *János the Hero* was the victim of a fundamental error. In Hungarian the word "vitéz" has a double meaning: daring, courageous, and "man at arms" are homonyms. Sometimes it is used as a pet-name for a soldier. *János the hero* of the poem is a simple shepherd who joined the colours and after wonderful adventures by the miracle of eternal love recaptures his sweetheart from Fairyland. "János vitéz" is a naive, patriotic fairy tale without any pretention to be estimated as a heroic epic. Bowring, misled by Kertbeny's German title *János, der Held* confounded the fairly tale with the epic, transformed the devoted lover-shepherd into a heroic figure.

However, the cothurn does not fit the shepherd: he may outgrow the green sea of the wavering cornstalks, the dwarfish huts of his village, the idyllic world of his imagination. It would be wrong to assert that Bowring's translation is completely mistaken; but it starts off obviously with a working together of words and rhythms to have a certain effect which—unfortunately—is alien to the poet's fancy and art. While Petőfi played with the rules of poetry, changed tears to smiles and smiles to tears, Bowring pressed the throbbing verses into severe lines, and finally changed Petőfi's last strophe resounding with the naivety of Hungarian fairy tales to ranting didacticism:

> "Love's eternal power brings happiness eternal;
> Would you fully learn love's mighty, marvellous mistery,
> Go to Fairyland and study János' history."

The versions of the shorter poems display the astonishing variety of baffling failures and extremely good adaptations. The last verse of *Perplexity* ("A virágnak megtiltani nem lehet") is translated in a masterly manner:

> "O star of beauty ! Bless me with thy light,
> Condemn me not to hopeless, rayless night !
> Pearl of my heart ! accept that heart of mine,
> And blessings, boundless blessings shall be thine."

Again a reassuring sample: *Night* (Boldog éjjel):

> "O holy night !
> I wander with my love
> Thro garden and thro grove,
> In love's delight.
> Around, all still
> But sharp and shrill . . ."

The last line however, — "The bells are heard from far;" — is the logical sequence of an unfortunate association. The original "only the dogs are barking" has been translated by Kertbeny »Die Hunde bellen«. Bowring confounded

"bellen" — bark — with "bells". It is an innocent mistake due to a vocal association and does not discredit the otherwise blameless translation.

A memorable tour de force of Bowring's craft has been displayed in the *Erlau Echo* ("Egri hangok"). The German title betrays the origin: Kertbeny's version. On the other hand the translation betrays that Bowring would have been able to achieve a masterpiece if he had relied on a faultless German text. The first version of the *Erlau Echo* was published in the *Gentleman's Magazine* but had been completely rewritten. If the first was adequate but flat, the second was burning, imaginative, really Petőfiesque. Bowring's intuition rose to its height:

"And could that bliss its seeds be bearing
I'd sow them on the snow,
And, blossoming there, a grove of roses
Amidst the ice would grow;
And if my glowing heart in transport
To heaven were hurled,
Instead of the uncertain sunshine,
"Twould warm the world."

To be fair, such rare masterpieces are overbalanced by frequent mistakes. When Bowring met with Hungarian idioms, satire, wit of Petőfi's fancy, he was helpless and escaped into verbosity, bombast, pathos, like in *Istók the fool* and *János the Hero*. A discouraging example of such blunders was exhibited by the translation of *After Revel* ("Dáridó után"), a satiric drinking-song. Petőfi in his imagination compared the drunken company defeated by wine with the Hungarians defeated in the battle of Mohács by the Turks. Bowring took the joke seriously and changed the drinking-song into a bloody elegy:

"There was a second Mohác's fight
The sabre-wielding Turks were there;
We saw them in the wine-cup's light
And we the brave Hungarians were !"

Petőfi's tipsy imagination forecasted that "If our life shall be as long as our draughts were, we will reach a happier period of our country." But Bowring disregarded idle humour: he like a new Don Quijote, confounded the "victorious glasses" with fierce Hungarian swords, the jocular groans of the drunks with prophecy:

"And every heavy blow that fell
From every lifted Magyar hand,
Appeared prophetic to foretell
Salvation for the Magyar land."

The translation is beyond criticism, Bowring misunderstood Petőfi from the first line to the last. Worried by such coarse errors the reader might be justified

to throw the English Petőfi into the waste-paper basket if he did not read on the next page the version of *Tippling* (Orbán). Then *Master Paul* (Pál mester) is again an accurate, intuitive, spirited adaptation competing with the original:

"Freed from all this world's anxieties — Master Paul
Pulled his hat indignant o'er his eyes — "All, yes, all:
All is gone, my partner and my pelf,
Nought is left me but to hang myself,
So of all my troubling cares get rid" —
And exactly as he said he did."

That is real Petőfi without any exotic spices, artificial decorations. Also in *The Good Teacher* ("A jó tanító") Bowring succeeded extremely well in the adaptation of Petőfi's imagery:

"O thou broken altar!
Kissing thy cold brow,
In that kiss my spirit
Froze to chilling snow."

It would have been a pity to throw away the book.

Cypress leaves ("Ciprus lombok") of dubious merit is followed by the comforting version of *More Love* ("Szerelemvágy") skilfully reviving the charm of Petőfi's fancy:

"My heart is like a bird, that here and there
Homelessly wandering, fain would build a nest;
O could I find some maiden's bosom, where
My wandering spirit might find love and rest!

After a series of fairly disappointing pieces we are struck by the fresh emotion of *A Vow* ("Fa leszek, ha. . .") — one of the best of Bowring's translations:

"I'll be a tree, if thou wilt be its blossom;
I'll be a flower, if thou wilt be its dow;
I'll be the dew, if thou wilt be the sunbeam;
Where'er thou art, let me near thee too."

That is a faithful, sonorous reproduction of Petőfi's poetic fancy. Incidentally the motive of the poem recurred in Mistral's *Song of Mireio*, perhaps as an imitation of Petőfi's poem. The three first lines of the succeeding *Sorrow and Joy* ("A bánat? Egy nagy óceán") are alluring:

"And what is sorrow? 'Tis a boundless sea
And what is joy? —
A little pearl in that deep ocean's bed;"

However Petőfi's dramatic issue: "while bringing up I break it" has been completely corrupted by Bowring's four-lined, verbose end.

From this spot onwards we can turn the pages without interruption, the translations that follow are not much worth. Textual errors, verbosity, misunderstanding of Petőfi's imagery, arbitrary adaptation disgrace the poems although they include some astonishingly well interpreted verses too. At last, delighted by the first three strophes of *Power of Love* ("Az én képzeletem nem...") our confidence would have encouraged again but for the confusion of the final lines. In the original the poet lamented:

"Why, my fiery fantasy, you are rather tamed down !"

Bowring completely devoid of fantasy, replaced the poet's lament by a trivial image reminding us of shots taken by photographers at fairs:

"So I stand subdued before that smiling maiden."

A Longing ("Szeptember végén") is an inimitable pearl of love poetry, an apotheosis of eternal love uttered in an elegiac passion. The poem is generally regarded as one of the gems of Hungarian lyric poetry. Never did Petőfi's manly agony burst out in a more unsophisticated sincerity than in that poem composed in classical metre — throbbing anapaests — and free of idiomatic expression and folkloric metaphore which so often goes beyond the translator's understanding. *A Longing*, one of the greatest achievements of Petőfi's poetry by its composition sets up a real test for interpreters. Bowring succeeded extremely well in the first strophes:

"The lindens are scattering their fragrances like clover,
While the gay flowers bloom in the garden below;
A fawn-coloured mist spreads its canopy over
The earth, and the mountains are covered with snow.
On the bosom of youth summer's brightness is glowing
And the buds and the blossoms abundantly spread;
But the dews and the darkness my path are o'erflowing,
And the dead leaves of autumn are dropt on my head.
For so our lives fade, like the bud and the blossoms;
But come to me sweet one ! in gentleness come !"

Henceforth the English text is a complete travesty of the original: the passionate, elegiac vision of the poet is replaced by a dialogue. While in the original the poet forecasts that once dead his widow will throw off her mourning; he promises to rise from his tomb to take the veil and dry therewith his tears, — in Bowring's idyllic performance it is the wife who foretells to precede her husband into the tomb and warns him "let not some young laughing maiden mislead thee." That is a real coup de grace: no further commentaries are wanted.

"*Homer and Ossian*" is again a problematic achievement. The translation is mostly accurate and poetic. However, Bowring was not satisfied with the

original, filled up the verses, blew up the images, swelled the poem with his own. These blunders do not benefit any version. Poets loose as much weight as translators add to them. Instead of sparkling Bowring dimmed the sense of Petőfi. The relatively satisfactory version of *Serene Happiness* ("Csendes tenger rónaságán") was also marred. In Bowring's "I float/ /O' er the waters in my boat, /Like a Dolphin on his throne,/ Like another Arion." In the original: "I float like Arion on the dolphin." Obviously Bowring confounded "dolphin" with "delphin" ("dauphin"), title of the heirs of the French throne and forgot the legend of Arion saved by a dolphin. However, the reluctant reader is soon reconciled by the interpretation of *One Only Thought* (,,Egy gondolat bánt engemet"):

"Where every fettered race tire with their chains,
Muster their ranks and seek the battle plains;
And with red flushes the red flag unfold
The sacred signal there inscribed in gold:
"For the world's liberty !"

The translation is correct but misses that "crescendo" of the rhythm which in the concluding verses culminates in the solemn tempo of a macabre march. Then follow again some partly well, partly unluckily achieved pieces till we come across the enthralling *Anticipation* ("Füstbe ment terv") which restores Bowring's credit. The last strophe could not be better: it is plain, imaginative, intimate:

"To the old cottage door I come,
My mother springs to welcome me !
I hang upon her lips — but dumb
As is the fruit upon the tree."

The translation of *Motto* ("Szabadság, szerelem") first published in the Gentleman's Magazine was improved and the new text though not faultless is acceptable:

"All other things above
Are liberty and love;
Life would I gladly tender
For love: yet joyfully
Would love itself surrender
For liberty."

Bowring's "Alexander Petőfi" is like a garden where among the carefully kept paths the weeds grow abundantly. There are such differences between the quality of the translations that readers may be reluctant to attribute them to the same author. However, a lion's share of the errors and misinterpretations may be attributed to the source of his translations: Kertbeny's German text. Bowring committed the same mistake as thirty-six years before when pre-

paring the *Poetry of the Magyars* he relied without reservation on the versions of Rumy. Nonetheless his responsibility seems to be greater in 1866 when he could have consulted many Hungarian friends staying in London. Maybe the 74 year old Bowring editor of a series of anthologies filling up a respectable library was convinced of his own ability, infallible intuition and craft. Furthermore his passionate admiration of Petőfi drove him to publish his book as early as possible. In fact, all his faults would have been harmless if balanced by real gift for poetry. Reading Bowring's "Petőfi", however, one meets with platitudes, didactic meditations, unpardonable banalities, "My Pegasus is not an English horse!" — said Petőfi and indeed Bowring proved unable to ride the fiery Hungarian steed.

The incompleteness of the translations does not decrease the importance of the volume. Posterity cannot deprive Bowring of the merit to have recognized Petőfi's genius, to accomplish the first English translations, to induce his countrymen to acknowledge the poetry of the Hungarian bard. Maybe the earlier translations accomplished by Adolf Dux, Szarvady and others in German, French and other languages were more accurate but could not give rise to such a worldwide popularity as the English translations. The book remained for half a century the unique source for those who — in the Western hemisphere — got interested in Petőfi. In a series representing the most important works of world-literature and published in the U. S. A. between 1896—1902, Bowring's work was still included.[40] Bowring's "Alexander Petőfi" influenced first E. D. Butler, and others to translate Petőfi.[41]

The contemporary British press reviewed with appreciation the translations and in addition reprinted extensive extracts. The *Pall Mall Gazette*, the *Observer*, *The Globe*, *The London Review*, *The People's Magazine*, the *Daily News*, *The Quarterly Review*, *Once a Week*, the *Gentleman' Magazine*, the *Saturday Review* emphasized the merit of Bowring in making the English readers acquainted with the great Hungarian poet. The critic of the *Athenaeum* was more restrained: "The glorious fame of the poet approved by the translations in several European languages and by the decisive opinion of Heine, Bettina von Arnim, and Alexander Humboldt may raise great expectations in those who ever heard the poet's name, — expectations which will not be fulfilled by the present volume." the *Athenaeum* remarked that *János the Hero* contains episodes which "reflect more the burlesque than the heroic epic". In 1851, with regard to the German translation of Kertbeny the *Athenaeum* had emphasized the same opinion. And the critic was right: *János the Hero* is not a heroic epic and Bowring was mistaken while stressing on the heroic instead of the original fairy-tale. Nevertheless, the *Athenaeum* recognized the great service Sir John Bowring rendered with his selections from the poet, — "the service which could have been even of greater success if the longer poems would have been as carefully interpreted as the shorter."

Bowring in a letter to Kertbeny excused himself of the criticism of *The Athenaeum*[42] and stressed that "he had strived to adopt the humour of the original and preserved intentionally the burlesque," — which may be taken as a delayed palinode proving that at last he recognized how he should have made his translation. However, though he often misunderstood Petőfi's text, he grasped his popular spirit as demonstrated in a letter dealing with the review of *The People's Magazine*.[43] The paper welcomed enthusiastically the poet of the Hungarian Revolution. "The People's Magazine has an immense publicity among the workers in England, "— added Bowring, —" and you may be convinced that the name of Petőfi penetrated deeply into the minds of the English workers." Remember, that we are in 1866, at the dawn of workers movements. Bowring the radical immediately recognized the importance of the working-class. Requested by the editor of *The People's Magazine* he agreed to publish a series of articles on Hungarian popular poetry.

The Hungarian press was enthusiastic except the *Budapesti Szemle*, the literary review of the Academy, whose reviewer "A. L." — that is László Arany — condemned Bowring's work as "dilettantish".[44] On the other hand the *Hon* dealt in three sequels with the volume,[45] quoted the appreciations of the English press, attacked *The Athenaeum* for "criticizing a popular tale like a heroic epic." Finally the reviewer (Károly Vadnai) emphasized that "our country has no single friend who had proved his sympathy by such salutary deeds as Sir John Bowring whose name is honoured by every Hungarian." The *Pester Lloyd* translated Bowring's *Ode to Petőfi* into German, and added that his translations are "imbued with the genuine coloration of the original."[46] In defence of Bowring the critic added that for the mistakes Kertbeny's German translations are responsible. The *Pesti Napló* published an extensive review too.[47]

Meanwhile Bowring informed Kertbeny from time to time of the reaction in the British press. He was not worried about the statements of *The Athenaeum*, "the press in general reviewed my volume with great benevolence."[48] He dispatched a cutting from the *Pall Mall Gazette* to Kertbeny as a proof of the kind reception. For the printing he had to pay £ 500 but he did not bother about it: "I don't attribute a great importance to the material side, I wish to offer as many free copies to the Hungarian and German press as wanted and my only demand is to get a copy of the recensions."[49] He also promised Kertbeny to send his Petőfi-biography and portrait to the *Illustrated London News*, or to the *Once a Week*. Next he informed Kertbeny that the *Once a Week* will soon publish the portrait.[50]

Further he gave a boasting account of the success of his book: "My book met with a favourable reception and henceforth the name of Petőfi will not be ignored in my country. My bookseller told me that he delivered copies even to the United States. I am glad to have been able to partake of the indefatiguable

labour you devoted to the name and memory of a great poet."[51] When Kertbeny sent him an extract of the favourable criticism which appeared in the *Allgemeine Zeitung*, he replied with vanity: "Isn't it comforting to see that our labour is appreciated?" An account of the reviews published in the *Observer*, *The Globe*, *The London News* and other weeklies was annexed.[52] Next week the old man swelling with pride dispatched in a hurry a copy of the answer he received from the Queen's secretary in acknowledgment of the copy dedicated to the Queen: "As time allows Her Majesty will be much interested in looking over the contents."[53] A sublime promise for a loyal subject. Further Bowring filled his letter with biographical data and urged Kertbeny to insert them in the reviews he wished to publish in the German press.

The old man eager to stir up the response of the Hungarian literary circles and reap laurels for his "Petőfi", recalled the memory of his friend Ferenc Toldy. After a pause of twenty years he turned again to his faithful partner in the propagation of Hungarian poetry: "You will perhaps scarcely recognize the signature of one, who remembers you, as an association of the past, which moved in with his own active literary and social history. I am now engaged in an attempt to make your Petőfy (sic !) better known to the English people. We watch with intense interest and anxiety the progress of works — their inevitable march towards liberty, that is to say the liberation of your nation."[54]

After that introduction he informed Toldy that he mailed him a copy of his "Petőfi" in the hope that it would meet with the interest of the Magyars, and would be noticed by the periodicals. Also he sent copies to János Arany the poet, secretary of the Academy, to Ferenc Deák — together with the essay and picture published in the *Once a Week*, — to Albert Pákh, friend of Petőfi, to the editor of the *Pester Lloyd* and others, and requested Toldy to care about his book. Finally, according to old friend's custom, Bowring gave account of his family. "I have entered my 75 year and though my sight fails I enjoy good health . . ." Four sons remained to him: "John, the merchant in China, Fritz, the barrister, Lewis, the present governor of Mysore, and Edgar who translated Goethe, Schiller and something of Petőfi." The letter was no more than a sign of life coming after a silence of twenty years, an attempt to revive an old friendship. The publication of his "Alexander Petőfi" offered an invaluable opportunity for Bowring to renew that tie. When Toldy replied in a long letter giving account of literary and political events and intimate news, the old man fell into a sincere emotional dreamery:[55] "I am full of old recollections and pleasant associations. If a third of a century sweeps many memories away it leaves some infallible and those perhaps the worthiest and the best. We connect the names of friends with the histories of nations. I do not hear the word "Hungary", without hearing a Toldy echo. Of late the Magyarország and the Magyar Ember have in the invincibility of events been brought into the field of public discussion. In this country this is not clearly defined, but a very

general impression that there is something in your national character that resembles our own — that there are points in history in both countries analogous, that the grievances of your fatherland are imperfectly developed thanks to a vicious legislation— that in this as in many other matters you have grievances to redress and for that redress you have nobly struggled."

Then he turned to his book: "My translations of Petőfy (sic !) are full of shortcomings, imperfections and blunders. I could not help — to be liberal — and do more than give the *spirit* of his songs, and as far as *this* goes I am satisfied with the general expression of friendly opinion. My knowledge in the Magyar is very imperfect and I have availed myself specially. . . (indecipherable, A. V.)... Kertbeny (I wish his circumstances were more prosperous and his Lage glücklicher —) can nothing be done for this wonderfully labourious man? !... At all events Petőfi's poetry and patriotism have been incended through our shores." At last he announced to Toldy that he was still writing about Petőfi in several periodicals and was preparing a second volume. He signed the letter with jocose amiability "János", — the Hungarian equivalent of John. He was aware that the signature would flatter Toldy's patriotic sensitiveness.

To the letter Bowring included a cutting of December 28th, 1866 from *The Devon Weekly Times* which reprinted an article published in *The Working Man* — a worker's weekly — under the title "The great Hungarian poet." The paper quoted exalted views about Bowring's translations and at the same time praised his motions brought forward with regard to prison reform. That was the last letter of their correspondence, the swan-song of a long friendship. Once again we come accross a letter of Bowring's addressed to Toldy, however that is only an introduction written in an official style : I recommend the Reverend I. B. Taylor in way to Kolozsvár to the goodwill of the Secretary of the Hungarian Academy of Sciences. He may furnish news of myself and mine".[56] That is the last file of an abundant correspondence embracing forty years of communications. Both letters addressed to János Arany the poet and Secretary-General of the Academy date from the same period.[57]

Since 1832 a correspondent member of the Hungarian Academy, Bowring recommended a copy of his "Alexander Petőfi" to the Secretary-General, once an intimate friend of Petőfi and his only rival in the contemporary Hungarian poetry. He referred to his book with humble excuses :" I have in seclusion — imperfectly— acquainted with your language having here no personal opportunities of intercourse with Magyar-mind or Magyar men. But I feel the warmest, the sincerest solicitude for the fortune and the freedom of your country, and the name of Petőfi, whose spirit I hope to have seized though his word I have often feebly rendered — the name, I say, and the fame of your national bard, have served to interest my countrymen abroad and home in the noble struggle of your poets and your patriots. If I bring out a second volume

I will do better than I have done; and I feel greatly animated by the approving words I have heard in England and the concurring welcome which has visited me from Hungary. The herald, we know, is often unworthy of the hero he forecites but he has the honour of introducing him, — and that is something."

He enumerated to Arany the long row of his Hungarian friends: Toldy, the "indefatiguable" Kertbeny, — he met Kossuth in emigration, shook hands with Vámbéry and Rónay,[58] recently he was honoured by a letter from Deák. He finished with an old wish: to visit the ' Magyarland" again. . . Bowring was actually 75 years old.

The second letter — found in the bequest of János Arany — is an answer to Arany's letter dated September 1866 and delivered to Bowring after a year's delay in mid-August 1867. Therein Bowring acknowledged the receipt of some honorary copies of the Academy publications and asked for the first three numbers of the *Magyar Nyelv Szótára* (Dictionary of the Hungarian Language). It looks as if Arany would have never answered Bowring about the Petőfi-translation, whereas Bowring repeated his hope that "you will have received a copy which you will kindly harbour not for its literary value — which is *not*, — but as a small testimony of my affection for the Hungarian people and the popular poetry."

To Vadnai Károly, editor of the *Fővárosi Lapok* — a personal aquaintance — Bowring dispatched a copy of the letter of the Queen's secretary, cuttings from the reviews issued in the British press, and a picture of himself in diplomatic full dress with decorations and cordons. Vadnai published the picture in the *Fővárosi Lapok*[59] followed by an eulogy on Bowring's merits as a protagonist of Hungarian poetry and an enthusiastic commentary on the success of his Petőfi-translations.

In the new year the first letters sent to Kertbeny reflect a change of mind. The satisfaction he felt in the letters and articles of Toldy, Deák, Vadnai was spoilt by a conservative newspaper which commented in an unfriendly way on his "Petőfi" and found "nothing worthy" in his translations. "Although these views are influenced by politics, however, in many respects he is right," — wrote Bowring to Kertbeny in a surprising, with him very strange lethargy. "My handwriting becomes worse, illegible too, my sight is declining with my age." His uneasiness was increased by the slump in business, the bankruptcy of his publisher. Notwithstanding, we recognize his usual style: he acknowledged the translation into German of his *Ode to Petőfi* and praised Kertbeny for having "found the spirit and the heart of the original." Coming back to Toldy's information that Elisabeth, the wife of King-Emperor Francis-Joseph felt with the Hungarian nation, Bowring promised Kertbeny to send a copy of his book to the Queen of Hungary.

His next letter dated January 15th, 1867 comprised an unbiased self-criticism in respect to his dubious translations: "There is no ground to be discon-

tented with my critics: 1. I wished to interpret first the spirit, more than the text of the author; 2. In second-hand translation the versions had to be still more distant of the original; 3. In my solitude in the country, I was not able to exploit the assistance of my Hungarian friends as I could have done in London."

This is a truthful confession revealing sincerely the background of his most obvious shortcomings. Nonetheless it does not relieve the translator's responsibility. Bowring failed to check up Kertbeny's German versions before starting his own ones although among his Hungarian friends in London he could have secured the assistance of Pulszky and Rónay[60], both versed in poetry, — he could have turned to friends in Hungary: Arany, Albert Pákh, or Vadnai who would have warned him too if asked. Also he could have submitted his proofs for correction. His stubborn self-confidence however overwhelmed the meticulous care needed for that work. Bowring consoled himself and Kertbeny for the literary disappointment with the thought that "out of Petőfi's name the case of Hungary too became popular on the British isles." As a characteristic episode he mentioned the case of the editor of the *Monas Herald*, a newspaper published on the Isle of Man. The editor Robert Fargher adopted the name "Robert Bowring Fargher" in honour of Bowring's struggle for the independence of the little island and his exaltation of Petőfi, hero of another nation fighting for independence. Further the same Robert Bowring Fargher, the enthusiastic editor wrote a poem on Petőfi, whereupon Bowring suggested to Kertbeny to translate that poem into German and place it in a German paper.

Kertbeny also dispatched to him a review on Bowring's book written by Adolf Dux, Petőfi's first German translator. "It could have been even less indulgent", — answered Bowring. To smooth the effect of the review he added to his letter Deák's reply to the copy of "Alexander Petőfi" sent him with a dedication: "We Hungarians are proud that the works of our eminent poet were made known to the English people by a man whose name alone is a satisfactory recommendation proving that the poet merits the attention of that great and noble nation." The letter was written in Hungarian whereon Deák offered an ironic excuse: "I cannot write in your beautiful language, on the other hand you know ours perfectly"[61] Bowring took it for granted and remembered proudly Deák's letter.

Kertbeny, the indefatiguable, translated the Petőfi-poem of editor Fargher into German and supplied Bowring with new Petőfi-materials: the German version of tales collected under the title "Tales of the Village." Bowring, who completed without delay the English versions, offered it to Charles Dickens who found the local interest unpalatable for English readers.[62] Moreover, his desk was full of manuscripts. At last the "Tales" appeared with a year's delay in the *Oak*, a new magazine.

While absorbed in new translations and preparing studies on Hungarian popular poetry, Bowring observed eagerly the publicity of his book in Hungary. The results disappointed him. "I do not worry for the failure of the issue, I took the expenses of the undertaking myself. Nonetheless, the expenses exceeded my anticipation and my absence from London was not adventageous either. An English translation had not many chances on the Continent. I expected the Hungarians at least should appreciate the favourable reception the British press granted to their national poet. Hélas! At that time the Magyars had other things to worry about!" — deplored Bowring pointing to the Austro-Hungarian negotiations about the new constitutional agreement. In fact, Trübner, his agent complained that some hundred copies remained unsold.[63]

"I am resigned to the pride due to the publication of Petőfi," — said Bowring to Kertbeny in summing up the results of many year's efforts.[64] However, he continued unchanged, with zealous vitality, ignoring offensive critics who turned surgeon's lancet into the butcher's hatchet. Relying on Kertbeny's information, he published in *The Athenaeum* a short notice on "Petőfi and the Emperor" and a new study in the *Once a Week*. At the same time he translated a Chinese novel from Dutch, suggested to Kertbeny to translate it into German, and planned an anthology of old Chinese, Siamese, Singhalese and Sanskrit poetry. He reached his 76th year. His sight became feeble, his health declining, his correspondence slack. Slowly the name of Petőfi was dying out of their letters. Once again, in the first letter of the year 1868[65] Bowring uttered his thanks for Kertbeny's assistance in the preparation of "Alexander Petőfi", "which was a failure as many others." Than the last echoes of the Petőfi-translation passed away and the correspondence was reduced to family matters and political notices. From 1870 we have only two letters both commenting on the progress of the Franco-German War and complaints on account of the health of his wife.[66] Very few remarks are included about Hungary except the explanation of his absence from the meetings of the Hungarian Academy due to "age, distance, and winter which deprived me of the pleasure to come, —"[67] or the complaint for having missed for a long time any news of Toldy, — further the information to have met professor Brassai, a member of the Hungarian Academy, who represented in an international assembly the Unitarians of Transsylvania.[68] It is astonishing that the correspondence of this period did not register the important fact of his election as a member of the *Kisfaludy Társaság* (Kisfaludy Society) on January 26th, 1870, which was meant as a reward for Bowring's Petőfi-translation and his efforts in making known Hungarian poetry. The fact that the Society admitted him at the same time as Adolf Dux, first German translator of Petőfi, and János Vajda, the poet, proved that the Society wanted to give him satisfaction for some undeserved severe criticism. The bad taste left by the Petőfi-translation has been largely compensated by the deliberate manifestation of the distinguish-

ed Society which rejoiced great authority in contemporary Hungarian literature. Very likely many of Bowring's Hungarian friends visited him at this occasion with congratulations, and no doubt he did not leave them without an answer. Unfortunately, not a single piece of this correspondence was preserved and even the letters exchanged with the faithful Kertbeny contain no allusion to the event.

His further correspondence is still witty, colourful, rhapsodic, as in his early years. "In an English paper I read a "joli mot" of your Eötvös," — he wrote to Kertbeny. — "Visiting London he said that his impressions of England are "sublime", which is certainly an exaggeration. A Frenchman present interrupted him: "Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas!" — he said. "Oui, — replied Eötvös, — le Pas de Calais."[69] Bowring was delighted by the wit of the Hungarian statesman and forgot — or ignored as well as the London paper — that the "joli mot" was long before attributed to Napoléon.

At the end of 1870 Kertbeny sent him some novels by Mór Jókai and therewith turned Bowring's interest to the works of the greatest Hungarian novelist whose many novels are still very popular in Hungary.[70] Jókai was an outstanding representative of the romantic novel, some of his works have been already translated into different European languages. Successively Kertbeny furnished Bowring with his own German translation of a collection of humorous short stories and the *Winter Tales* ("Téli Mesék"). Full of zeal the eighty year old Bowring set out to translate Jókai. In April 1872 he sent to his old friend Kertbeny his last photograph — the same he sent to Jókai too[71], — with an unaccustomed sentimental dedication: "My age brings it about that my friends are successively dying off around me. In the last year Sir John Herschel the astronomer died as well as George Groote, the Greek historian and Sir Thomas Auckland, Member for my district, — all my intimate surrounding. Charles Dickens and Thackeray, my friends, have also died. We celebrated the 100th anniversary of the birth of Walter Scott in Edinburgh and I was the last of his contemporaries present."

He got over a cruel disease,—he wondered that he survived,—nonetheless he was still engaged in literary plans to write his reminiscences about his meetings with Pope Gregory XVI. and Pius IX., and persevered with his translations.[72] On June 13th he announced to Kertbeny that the first translations made of *Winter Tales* would be published soon in *St. James Magazine.* He remarked however, that "the tales are spirited and humorous, but the Hungarian characters seems to be very strange for English readers".[73]

From 1872 — the year of his death — 8 letters addressed to Kertbeny have been preserved. His writting grew more and more illegible, the letters melted away, the syntax was loose, the punctuation inexact, the orthography was careless, the words were arbitrarily abbreviated like in a shorthand script.

On the other hand, except the entangled writing due to feeble sight most of his other faults were characteristic of his former correspondence too.. Anyhow, the text of the letters do not betray that the author was 80 years old; they are full of literary and political interest, curiosity, projects. Actually Kertbeny offered him to write his biography in German and requested to be supplied with the material needed."For a time I am occupied with the same idea, — he answered,[74] — but thought it should be achieved by my sons. Since a few more or less authentic biographies of mine have been published already I started the work myself and for the second instalment I send you my sketches on Gregory XVI. and Pius IX. I may request you to accomplish the translations in two copies if you please. Next you will get Bentham, Scott, Byron and the others." He is still admirably expeditive: he sent Kertbeny his latest photograph, a cutting from an American encyclopedia with the list of all his titles and decorations to be included in the future biography. He also announced the preparation of a series of essays about his travels in Europe, Asia, Africa, and a list of other works including his early "Report for the Parliament", "Our Commercial Relations with Italy", "The Zoll-Verein", "Biography of Jeremy Bentham" in 3 volumes, "Siam and Siamese", etc. The preparation of the biography started on a large scale and Bowring requested Kertbeny to do the German translation.

"I shall devote a part of my days to my biography, however, the aim is distant and life is short," — he added. He urged Kertbeny to contact English publishers and negotiate an English edition of the biography written by Kertbeny in German. Meanwhile he became absorbed in his daily work, cares, lectures and projects with the venerable rebellion of an old man struggling against the menace of approaching death. In two weeks he ended the translation of Jókai's *Twenty years ago* (Húsz év múlva) for the *Colburne Magazine.*[75] Like forty-five years earlier with the name of Kisfaludy and later with that of Petőfi, now the house resounded with the name of Jókai: Lady Bowring too engaged herself in the translation of the Hungarian novelist. Soon *Twenty years ago* appeared in the *New Monthly Magazine* — instead of the *Colburne Magazine* — and the old couple eagerly awaited the delivery of a copy of the *Golden Man* ("Aranyember"), a novel extremely praised by Kertbeny.

On October 17th Bowring celebrated his eightiest birthday. Surrounded by his children and grandchildren the old man was surprised by a letter from Budapest containing an anonymous poem in German addressed to the great friend of Hungary and Hungarian literature. Bowring was greatly touched, maybe he was aware that this poem was the last message of the world-literature he ardently served during his long life. The author of the poem was never revealed.

In the last period of his life his cooperation with Kertbeny grew still closer; he sent him his *Elements of Social Sciences*, a work which had reached

its tenth edition and sold 15000 copies. Kertbeny reviewed it in the German press. On the other hand Kertbeny requested Bowring to care about an English edition of his *Sexualitäts Studien*, a collection of studies on sexual problems and venereal diseases. "Sexual questions are more and more in the public attention", replied Bowring and when Kertbeny dispatched him the manuscript for a scrupulous revision, Bowring emphasized that "a thorough discussion of the sexual questions is too urgently needed and your work seems to enter more fully into these questions than any that has yet appeared." Thirty years before Freud this curious old man rooted in the sexual hipocrisy of his contemporaries acknowledged the importance of the discussion of sexual problems. He also promised to help Kertbeny in approaching an English publisher but refused any material support because "for the time being he has to cover the expenses of the publication of the *Elements of Social Sciences* in different European languages.[76]

Expecting the contribution of Bowring in favour of an English edition of his sexual studies, Kertbeny annexed to his manuscript the list of his published works. Bowring was astonished by the long and varied list of the publications: "Many titles are very attractive to me as I have always had a great interest in Hungary and things Hungarian."[77] And there he continued with a dubious statement: "Several years ago I was for some time in Pesth and learned the Hungarian language so as to be able to read it pretty well and also I speak it a little, — but I have almost entirely forgotten it." According to all available information Bowring never stayed in Hungary except for the few hours in July, 1838, when he travelled on the Danube from Galatz to Vienna and the ship harboured for the night. That was a very short visit, obviously insatisfactory for learning the Hungarian language. Moreover, in his correspondence with Rumy, Bowring successively emphasized that he was learning the Hungarian language alone, without any help, with grammar and dictionary. Was it the weakness of his memory which induced Bowring to the above statement, or was it an innocent play of his imagination which compensated a desire with the delusive mask of reality? Anyhow, Kertbeny his future biographer was furnished with a new data fit to the picture of the translator of Hungarian poetry.

Three weeks before his death the old man started the translation of *The Poor Rich* ("Szegény gazdagok") by Jókai, achieved the version of a Sanskrit novel and a few Chinese, Arabian and Biscayan poems, and published an article urging the legislation of International Arbitration. "You might render a great service to mankind, — he wrote to Kertbeny, — by spreading my ideas in the German and Hungarian press."[78] The handwriting was trembling and faint, his forces were declining, he had to leave London and go back to his home in Claremont-Exeter. When again at his desk, November 11th he addressed his letter to a friend of the sick Kertbeny. The tone of Bowring's letter is unvarying, as a rule he gave an account of his activities, the translation

of *The Poor Rich* which he found "extremely nationalist", — announced a study about Jókai which he was going to publish in *The Athenaeum* as soon as he was in possession of sufficient material. Also he requested a copy of the *Black Diamonds* ("Fekete Gyémántok") by Jókai. Finally he suggested to Kertbeny to study the role of the Jews in English history, to request information from Benjamin Disraeli whose address was Gloucester Gate, Hyde Park, London.[79]

The last letter in the correspondence is dated November 14th, 1872. In it Bowring uttered his congratulations for the manuscript of the *Sexualitäts Studien* and refusing Kertbeny's persistent request to assist him in an English edition referred to the example of Mr. Herbert Spencer who had collected subscribers for the publication of his work. No, Bowring did not change, he was the same as ever. Generous in advice, niggard with money he tried to use his loyal collaborators as "drudges", — Kertbeny as well as previously Rumy and George Barrow.

The last communication dispatched to the faithful Kertbeny was still bound for Berlin when in mid- November the moist autumn broke down his fragile health. He died on November 25th in Claremont-Exeter from where he had started his long journey over the world and over world-literature, where he wandered in order to "ramble into foreign gardens of poetry and pluck such flowers as he could find there and then to make nosegays of them to his countrymen."

*

The Hungarian press published long obituaries of Sir John Bowring, corresponding member of the Hungarian Academy, member of the Kisfaludy Society. Official literary circles took part in the mourning. The press remembered him as a friend of Hungary and Hungarian literature, grown nearly to a symbol. The columnists emphasized *what* he did and neglected the *how*, — stressed his noble purpose, his bold struggle for the acknowledgement of the hitherto unknown Hungarian poetry.

One of the most intimate obituaries was written by Endre György and published in the *Reform*.[80] In two instalments he recalled his personal recollections: "Still some month ago I met him in Brighton in full health and wrote to a friend "if you would talk to him you would believe him to be aged fifty. And hélas! — he is dead." Another time he met him at the meeting of the *Women's Peace Association*. His wife was in the chair and the old man spoke. He spoke for a declaration which demanded women all over the world to become apostles of world-peace. "One could not forget his loose, grey hair, the inevitable spectacles, his stick he swayed fiercely, his strong voice." Making allusion to his polyhistoric knowledge György called him once "a living Conversations-Lexicon." "Why?" — Bowring asked, — "Maybe for making use in my writing of different authors?"

In the *Hazánk s a Külföld* an anonymous columnist — probably Károly Vadnai, — repeated the erroneous legend: "About 1830 — after a long sojourn in Hungary, — he translated the Hungarian texts still fairly well, but those he had done after 1866 are weaker and relied on Kertbeny's imperfect versions." In the following the obituary reprinted the text published in the *Daily News* emphasizing Bowring's literary, political and social merits. Finally, after praising Bowring's part in making known Hungarian literature abroad, the editor remarked that Bowring in his last weeks was absorbed in the translation of Jókai, nonetheless — according to his statement — "he was afraid to reflect the moon only of the original sun".[81]

The author of the article in the *Vasárnapi Ujság*[82] — "-á-r" — reviewed Bowring's work on a higher literary level. "It approved his taste and artistic sense in recognizing real poetry even in the wild flowers, that is in our folksongs, and that although a stranger he was inspired by the genuine force of our popular poetry which was ignored even by our countrymen before the appearance of Petőfi. These as well as our poets have been acknowledged by means of his translations in England and in the civilized world, — Goethe himself admired the English hexameters of *Cserhalom.*"

With regard to the second volume the critic admitted that it fell far behind the *Poetry of the Magyars,* — "we hardly recognized the greatest of our poets." While in his first achievement he was directed by Toldy, in the second he relied on "the very week support" of Kertbeny. "Most likely to that time Bowring forgot much of his Hungarian and was obliged to use Kertbeny's unfortunate versions."

With these recollections the Hungarian Bowring-cult faded away. While in the Hungarian Reform-age of the thirties the *Poetry of the Magyars* was welcomed as the "redeeming" of Hungarian poetry, and in the sad period of Austrian oppression after the defeated War of Indepence the English "Petőfi" made throb the heart of the patriots, a new generation came, which reviewed Bowring's translations without passion and sentimentalism. Bowring's name lost his magic, its exalted worship was effaced and sunk into undeserved oblivion. Thirty years later his memory was recalled by Lajos Kropf who in some notices published in the *Budapesti Szemle* in 1903 and 1904 refused to acknowledge the importance of his role as a herald of Hungarian literature abroad and formed a fairly exaggerated and onesided judgement of his failures and "dilettantish" excursions.[83] Arthur B. Yolland in his little book about *An English translation of Petőfi* ("Egy angol Petőfi-fordítás")[84] offered an account of the mistakes commited in "Alexander Petőfi" and left almost unobserved the successful translations and his unfortunate source — Kertbeny's imperfectness — which above all was responsible for the deficiencies. On the other hand the critics of real authority were more indulgent. Pál Gulyás in an extensive study[85] gave a thorough review of the *Poetry of the Magyars*

and emphasized that "the first collection of Hungarian folksongs and poetry was published in English." János Horváth also recognized Bowring's merit: "Among the motives which revived in Hungary the interest in popular poetry at the end of the late twenties, Bowring's undertaking deserved attention. . ."[86] József Turóczi-Trostler, in his outstanding work disclosing the relations of Hungarian literature with world-literature,[87] set out from the erroneous assumption that "the fact, that Bowring translated Hungarian folk-songs and finally made them known in world-literature should be assigned to Goethe's impetus." However, he added, — "if we consider the exultant reception of his work by the generation of Toldy and Vörösmarty, we have to appreciate highly his initiative which bestowed self-confidence upon the Hungarian writers." At last József Szentkirályi after demonstrating that Bowring's translations were "wanting in poetry and should be esteemed not more than adaptations without intuition," stressed that "the importance of Bowring doesn't depend on the problem whether his translations responded to the general norms or not? He was a pioneer and his translations remained for long years the only translations of Hungarian poetry all over the world."[88] Indeed, a one-sided philological criticism may never reveal the importance of the dynamic role performed by Bowring's oeuvre in the development of Hungarian romanticism.

Faithful to Bowring's memory, Kertbeny engaged himself in the compilation of Bowring's biography. To complete the insufficient material he possessed already, he turned to Edgar Allen Bowring and requested further items: letters, the manuscripts of the interrupted Jókai-translations. Unfortunately, the executors of the will refused to touch the bequest. Bowring's manuscripts and correspondence went to the archives of the British Museum and the Library of London University and remained inedited except those used by Lewis B. Bowring in the "Autobiographical Recollections" of his father.[89] In that single biographical review of Bowring's life and works his Hungarian relations are completely ignored, except the portrait of Ferenc Deák included in the series of his essays. Also the vast correspondence covering his cosmopolitan friendships and interest suffered the same fate, except for the eleven volumes preserved in Athens[90] and his communications with Czech writers.[91]

Still the silence of the archives conceals the ghost of a bold forerunner of progressive ideas whose sparkling spirit nursed the fire of popular poetry all over the Continent from the North-Sea to the Adriatic. He discovered for his countrymen the immense treasures of the poetry of distant peoples barred by the language, and exercised an incentive influence on the literatures concerned. To Hungary and Hungarian literature Sir John Bowring was bound with extraordinary affection, — the name of the herald of Hungarian poetry became inseparable from the history of the period of romanticism from Kisfaludy to Jókai.

NOTES

Abbrevations: "MTA" = Archives of the Hungarian Academy of Sciences; "OSzK" = National Széchényi Library.

[1] *Travel-Diary of Ferenc Toldy*, edited by Aladár Gyulay, Irodalomtörténeti Közlemények, 1911.

[2] Recorded in *Goethe's Diary*, 1829, 4th Sept.: "My visitors this morning: Professor dr. Hacker of Berlin, Schedel of Budapest, both physicians."

[3] Alexander Bally to Bowring, without date (OSzK).

[4] Toldy to Kazinczy, London, 15th March, 1830 (*Kazinczy's Correspondence*, t. XXI. No. 5123).

[5] Bowring to Toldy, London, 7th Sept. 1830 (MTA); again: ibid. 12th Febr. 1831 (MTA).

[6] Bowring to Toldy, London, 8th June, 1830 (MTA).

[7] Bowring to Toldy, London, 7th Sept. 1830 (MTA).

[8] Bowring to Maria Hlinka (first wife of Toldy) London, 7th Sept. 1830 (MTA).

[9] Bowring to Toldy, London, 12th Febr. 1831 (MTA).

[10] *New York American*, Vol. XIV. No. 4423; annexed to Bowring's letter to Toldy, Paris, 17th Oct. 1833 (MTA).

[11] See: Varannai, A., *John Bowring and Hungarian Literature*, Part I. p. 125 Acta Litteraria t. VI. 1—2. 1963.

[12] Bowring to Toldy, Bowrington, 29th Sept. 1846 (MTA).

[13] John Bowring preceded Bright and Cobden in fre-trade principles, see: Bowring, J., *Observations on the Restrictive and Prohibitory Commercial System, London*, 1836.

[14] Petőfi-translations by Károly Kertbeny: *Petőfi*, Gedichte nebst einem Anhange Lieder anderer ungarischen Dichter, Frankfurt/Main, 1849; *Alexander Petőfi : Der Held János*, ein Bauermärchen, Stuttgart, 1850; *Der Strick des Henckers*, roman, Halle, 1852; *Album hundert ungarischer Dichter*, Dresden, 1852; Vasfi (Eisler) and Benkő (Kertbeny), *National Lieder der Magyaren*, Braunschweig, 1854; *Alexander Petőfi, Dichtungen aus dem Ungarischen*, Leipzig, 1858; *Zaubertraum, von Alexander Petőfi*, Wien, 1859; *Sechszehn erzählende Dichtungen*, Prag, 1866; *Hundertsechszehn lyrische Dichtungen von Alexander Petőfi*, Elberfeld, 1866.

[15] See: Kertbeny's correspondence with Heine, Bettina von Arnim, etc. (OSzK); further: Kertbeny, *Petőfis Triumphzüge in der Weltliteratur*, Elberfeld, 1866; by the same: *A magyar irodalom a világirodalomban*, Budapest, 1876.

[16] In the "Preface" of "Alexander Petőfi" John Bowring stressed that "with the name of Petőfi that of Kertbeny is associated in an everduring alliance". Saint-René Taillandier, Petőfis first French reviewer called Kertbeny "le rapsode de la poésie hongroise,, *(La poésie Hongroise au XIX. Siècle*, Revue des Deux Mondes, Paris, 1863.)

[17] Kertbeny, *Tagebuch.*

[18] Sir John Bowring, *Alexander Petőfi*, The Gentleman's Magazine, London, 1866, p. 191.

[19] Letter of Varnhangen von Ense to Kertbeny, January, 1851 (OSzK).

[20] Howitt's Journal, t. II. p. 28 (10th July, 1847) — and ibid. t. II. p. 238.

[21] Eliza Cook's Journal, No. 180, p. 384 (9th Oct. 1852).

[22] Edgar Allen Bowring (b. 1826) fourth son of John Bowring. MP for Exeter, knight of the Bath, etc. His correspondence with Kertbeny contains 5 letters, — the first dated 17th July, 1866, — the last 16th Sept. 1874. The correspondence is kept by the OSzK.

[23] Kertbeny's Correspondence, OSzK. The letters — written in French — are numbered.

[24] Bowring to Kertbeny, (1) London, 15th June, 1865. — The essay on Deák was reprinted in the *Autobiographical Recollections*, s. Part I. note 3.

[25] Bowring to Kertbeny, (2) Clarement-Exeter, 23d August, 1865 (OSzK).

[26] Radákovics, J., (,,Vas Gereben") 1823—1868.

[27] Bowring to Kertbeny (7), Claremont-Exeter, 6th Nov. 1865.

[28] Bowring to Kertbeny, (5), Claremont-Exeter, 16th Oct. 1865.

[29] Madách, I. (1823—1864). The Hungarian National Theatre celebrated the 1000st performance of The Tragedy of Man in 1963. First English translation by Ch. A. Meltzer and P. Vajda, Budapest, 1933.

[30] Bowring to Kertbeny (7), Claremont-Exeter, 6th Nov. 1865 (OSzK).

[31] Ibid.: "Plus cet homme merveilleux sera étudié, plus il montera dans l'admiration de ceux qui le comprennent".

[32] Bowring to Kertbeny, (9) Claremont-Exeter, 7th Dec. 1865 (OSzK).

[33] Chassin, Ch. L., *Alexander Petőfi, poète de la Révolution Hongroise*, Bruxelles, 1860.
[34] Bowring to Kertbeny, (10) Claremont-Exeter, 9th Dec. 1865. In annex: copies of the letters sent by Bowring to the secretaries of the Queen and the Prince of Wales (OSzK).
[35] Bowring to Kertbeny (11), Claremont-Exeter, 14th Dec. 1865 (OSzK).
[36] See: note no. 18.
[37] Quoted from *Magyar Könyvesház*, by István Sándor, Győr, 1803.
[38] Bowring refers several time to the *Once a Week* as a paper edited by Dickens; according to Dickens' biographies, in that period Dickens edited "All the Year Around" and "Household Words", further the "Daily News". The reference of Bowring must be mistaken.
[39] Bowring to Kertbeny, (22), Claremont-Exeter, 9th July, 1866 (OSzK). — The political allusions refer to the defeat of Austria at Koeniggraetz in the Austro-Prussian War, 1866.
[40] *Library of the World's Best Litterature, Ancient and Modern*, in 31 vols. New York, Hill & Co, 1896—1902.
[41] Butler, E. D. (1842—(?), *The legend of the wondrous hunt, by János Arany*, London, 1881. Including the translation of Petőfi's "Reszket a bokor" and "Az árva lány."
[42] Bowring to Kertbeny, (26) Claremont-Exeter, 6th Oct. 1866 (OSzK).
[43] Bowring to Kertbeny. (32) Claremont-Exeter, 15th Dec. 1866 (OSzK).
[44] *Budapesti Szemle*, 1867 VII. p. 113.
[45] *A Hon*, in nos 6th Oct., 1st Dec., 15th Dec. 1866.
[46] Pester Lloyd, *Ungarische Dichter in der Heimat und der Welt*, 29th Dec. 1866.
[47] *Pesti Napló*, 31st Dec. 1866.
[48] Bowring to Kertbeny, (26) — see note 42.
[49] Bowring to Kertbeny, (28), London, 8th Nov. 1866 (OSzK).
[50] Bowring to Kertbeny, (29) Clifton, 14th. Nov. 1866 (OSzK).
[51] Bowring to Kertbeny, (30) 19th. Nov. 1866 (OSzK).
[52] Bowring to Kertbeny, (31) 23d Nov. 1866 (OSzK).
[53] Bowring to Kertbeny, (33) Claremont-Exeter, 20th Dec. 1866. In annex: the copy of the letter by the Queen's secretary.
[54] Bowring to Toldy, (16) Claremont-Exeter, 14th Nov. 1866 (MTA).
[55] Bowring to Toldy (17), Claremont-Exeter, 6th June, 1866 (MTA).
[56] Bowring to Toldy, (19) London, 18th Sept. 1868 (MTA).
[57] Bowring to János Arany, the 18 Jan. 1867 and 15th Aug. 1867 (MTA Arany-bequest (No. 1267—8), Arany, J. (1817—1882) creator of the Hung. popular epic *(Toldi trilogy)*, last surviving member of the Vörösmarty—Petőfi—Arany trio of the Hungarian poetical renascence in the 19th century, translator of Shakespeare.
[58] Vámbéry, A. (1832—1913), orientalist and traveller; Rónay, J. (1814—1876), member of the Hung. Academy, in 1849 after the defeat of the Revolution he emigrated to London.
[59] *Fővárosi Lapok*, Pest, 28th Dec. 1865, no. 296.
[60] Pulszky, F. (1814—1897) writer, archeologist historian, linguist. Emigré with Kossuth. His wife b. Theresa Walter (1819—1866) first English translator of Petőfi's "János the Hero".
[61] Bowring to Kertbeny (35), Claremont-Exeter, 15th Jan. 1867 (OSzK).
[62] Bowring to Kertbeny (37), Claremont-Exeter, 6th Febr. 1867 (OSzK).
[63] Bowring to Kertbeny (42), Claremont-Exeter, 11th July, 1867 (OSzK).
[64] Bowring to Kertbeny (38), 4th Aug. 1867 (OSzK).
[65] Bowring to Kertbeny (44), 5th Jan. 1868 (OSzK).
[66] Bowring to Kertbeny (53 and without number), 24th Jan. and 13th Aug. 1870 (OSzK).
[67] Bowring to Kertbeny (51), Claremont-Exeter 21st Dec. 1868 (OSzK).
[68] Bowring to Kertbeny (54), London, 2nd June 1871 (OSzK).
[69] Bowring to Kertbeny (57), Claremont Exeter, 18th Oct. 1871 (OSzK).
[70] Bowring to Kertbeny (58), Claremont-Exeter, 27th Dec. 1871 (OSzK). — Jókai, M., (1825—1904).
[71] Bowring to Kertbeny (59), Claremont-Exeter, 15th April, 1872 (OSZK). The photo is kept in the Jókai-bequest, OSzK).
[72] Ibid. Both portraits were published in the "Recollections".
[73] Bowring to Kertbeny (60), London, 13th June, 1872 (OSzK).
[74] Bowring to Kertbeny (62), Claremont-Exeter, 25th April, 1872 (OSzK).
[75] Bowring to Kertbeny (61), London, 28th June, 1872 (OSzK).

[76] Bowring to Kertbeny (64), Claremont-Exeter, 5th Nov. 1872 (OSzK).
[77] Bowring to Kertbeny (without number), London, 25th Oct. 1872 (OSzK).
[78] Bowring to Kertbeny (without number) London, 5th Nov. 1872 (OSzK).
[79] Bowring to Kertbeny (without number), Claremont-Exeter, 11th Nov. 1872 (OSzK).
[80] *Reform*, 30 No.—1 Dec. 1872, nos 329—330.
[81] *Hazánk s a Külföld*, 5th Dec. 1872, and 13th Jan. 1873.
[82] *Vasárnapi Ujság*, 1872, no. 49.
[83] Kropf, L., *Sir John Bowring*, Budapesti Szemle, 1904, no. 334—336; see: Part I. Note 8.
[84] Yolland, A., *Egy angol Petőfi fordítás*, Budapest 1904.
[85] Gulyás, P., *Népköltésünk idegennyelvű fordításai*, Ethnographia, 1917 1—3.
[86] Horváth, J., *A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig*, Budapest, 1927 (MTA).
[87] Turóczi-Trostler, J., *Magyar Irodalom—Világirodalom*, Budapest, 1861 (MTA). — Turóczi-Trostler attributed also the translation of Slovak folksongs to the initiative of Goethe and the Slovak poet Jan Kollár. In fact, Bowring was stirred by the Viennese Slavist Dr. Kopitar and his circle of Slavist scholars and poets to compile his *Czechkian Anthology*.
[88] Szentkirályi, J., *Magyar költemények angol fordítása*, Angol Filológiai Tanulmányok, 1942.
[89] *Autobiographical Recollections of Sir John Bowring*. With a brief Memoir. By Lewis B. Bowring, London, 1877. (Henry S. Knight & Co)
[90] See Part I. note 3. p. 90. The eleven volumes comprise about 150 documents including correspondence preserved by the *London Greek Committee* of which Sir John Bowring was secretary. The collections were presented by Bowring's grandson V. Hansberg to the National Library of Greece in Athens in 1931. (By the kind information of Mr. C. B. L. Barr, Leicester.)
[91] See Part I. note 9.

Un disciple hongrois des courants irrationalistes français du début du siècle*

(LES SOURCES DE L'IDÉOLOGIE DE DEZSŐ SZABÓ)

Par

PÉTER NAGY

(Budapest)

On trouve, à diverses époques et dans l'histoire de diverses nations, des artistes créateurs qui ont su, de leur vivant, concentrer sur eux l'attention, l'admiration ou la réprobation de tous, qui ont exercé sur presque tous leurs contemporains une influence, attirance ou répulsion; or, les générations surgies à peine quelques dizaines d'années après leur mort enregistrent le fait avec plus ou moins d'étonnement, mais il leur est désormais bien difficile de le revivre, voire de le comprendre.

Tel fut le cas, dans la littérature hongroise du vingtième siècle, de Dezső Szabó. Il naquit en 1879, dans la décennie qui vit venir au monde les plus grandes figures de la littérature hongroise moderne, comme Endre Ady, Zsigmond Móricz; cependant il n'appartint jamais intimement au cercle que l'on a coutume d'identifier à la littérature hongroise progressiste du début du siècle, c'est-à-dire à celui de la revue *Nyugat* (Occident). Après une enfance pénible, puis des études brillantes faites au Collège Eötvös, l'École Normale Supérieure hongroise, il obtint une bourse d'un an pour Paris. Après son retour, il renonça à ses débuts qui autorisaient de grandes espérances et avaient déjà donné quelques résultats remarquables: il brûla ses fiches de linguistique finno-ougrienne et alla enseigner en province. Après quelques escarmouches dans des journaux provinciaux où il se signala par son antisémitisme et son anti-libéralisme extrêmes et par sa négation de toute démocratie, son nom se répandit dans le public par l'intermédiaire d'un mouvement parti d'une association d'enseignants: il fut le professeur révolutionnaire le plus militant, entrant en lice contre les autorités supérieures — ministère et ministre — pour défendre les intérêts matériels et moraux du professorat.

Cette attitude lui valut les persécutions constantes du ministère qui le fit changer de poste d'un bout à l'autre du pays presque tous les deux ans, et d'autre part l'intérêt de la revue *Nyugat* et du cercle d'Ady. Ses premières études littéraires publiées dans cette revue sont des ouvrages très soignés, nouveaux de ton et de conception, bientôt suivis de récits au style personnel et nouveau dans la prose; il était le précurseur de l'expressionnisme en Hongrie;

* Les pages qu'on va lire constituent un chapitre de la monographie de l'auteur sur Dezső Szabó.

quant à ses écrits théoriques, ils préconisaient une attitude esthétique et politique nouvelle.

Ces manifestations, qui le rattachèrent au début au camp des radicaux hongrois, amenèrent par la suite, pendant la première guerre mondiale, sa rupture avec eux; il parcourut un chemin personnel, cohérent et raisonnable malgré son extrémisme, qui devait le mener pendant les révolutions d'abord au communisme, pois au rang des contre-révolutionnaires extrémistes. Il devint le chef idéologique, le prophète de l'époque sanglante de la contre-révolution, dont les discours incendiaires, les articles spirituels et séditieux exercèrent une influence aussi profonde que son grand roman paru a l'aube de la contre-révolution, *Az elsodort falu* (Le village à la dérive): la jeunesse n'avait pas alors de chef plus idolâtré et plus haï que lui. Plus tard, la contre-révolution aussi le déçut; il en fut dégoûté et se dressa contre elle; il voulut plusieurs fois s'expatrier, mais fut toujours retenu par une voix intérieure; il tenta à plusieurs reprises de surpasser le succès de son livre *Az elsodort falu*, mais ne fit qu'accumuler échecs et succès médiocres, projets et fragments. Personnellement, il s'isola progressivement au cours des années trente, tandis que ses idées se répandaient de plus en plus, sous l'effet de ses propres écrits, de la série ininterrompue de ses ouvrages de publiciste et de ses pamphlets politiques et artistiques, ainsi que grâce à l'activité de ses anciens disciples qui, plus d'une fois, s'étaient retournés contre lui, et sur lesquels il avait exercé une influence ineffaçable, tant du point de vue de leur formation idéologique que de leur attitude intellectuelle.

C'est ainsi que Dezső Szabó, qui n'était, de son vivant déjà, considéré comme une figure de proue de la littérature et, plus particulièrement, des belles-lettres hongroises que par lui-même et par une poignée de ses adeptes fanatiques, devint un des écrivains hongrois les plus influents, dont les idées et la pensée, grâce, en premier lieu, à ses disciples, demeurent toujours vivantes. Voilà pourquoi il sera intéressant, voire très important de remonter aux sources qui fécondèrent ses idées lors de leur formation, car elles nous mèneront aux forces qui préparèrent le terrain, à travers toute l'Europe, au fascisme et au nazisme, bien avant leur apparition.[1]

Les deux premières décennies de ce siècle, au cours desquelles les idées de Dezső Szabó prirent forme, coïncident avec une confrontation de proportions sans précédent entre la pensée progressiste et celle de la réaction; le passage de la société capitaliste à sa période impérialiste, aussi bien que l'extension rapide et multiple des connaissances scientifiques qui caractérise la fin du XIXe siècle posaient aux penseurs l'exigence impérative d'une synthèse nouvelle. Un trait caractéristique de la bourgeoisie parvenue à son déclin réside dans le fait que tous ceux qui essayent de comprendre le monde et ses phénomènes nouveaux en partant de l'idéologie bourgeoise, combattent nécessairement le rationalisme, le matérialisme et la dialectique, s'efforçant de répondre aux

questions de l'époque et de la société à l'aide des rééditions «modernes» de l'irrationalisme et de l'idéalisme.[2] Ce n'est pas par hasard, et c'est d'ailleurs fort caractéristique, que de voir Dezső Szabó rejeter d'emblée le matérialisme et la dialectique, pour se rapprocher, dès le début, autant du point de vue des idées que de celui des sentiments, des tendances philosophiques irrationnelles qui s'y opposent combativement — bien qu'elles se considèrent comme un «renouvellement» de la pensée matérialiste, comme on le disait alors.

Après son entrée au Collège Eötvös, l'influence initiale et sans doute la plus importante qu'il subît fut celle du positivisme d'Auguste Comte et de ses disciples. Non seulement parce que c'était là une des tendances les plus importantes et les plus populaires de la pensée bourgeoise de la fin du siècle, qui décupla son rayonnement au début du siècle nouveau à travers Renan, Taine, et l'école du positivisme historique et philologique, mais aussi parce qu'elle prévalait alors dans les cercles universitaires français et à l'École Normale Supérieure, exerçant dès cette date et jusqu'au bout une influence profonde sur les prises de position et les entichements du Collège Eötvös. Ajoutons encore que l'éclectisme idéologique de Bernát Alexander, qui fut son professeur de philosophie, penchait également vers le positivisme; il va donc pour ainsi dire de soi que le jeune Dezső Szabó lui-même apprit à connaître en premier lieu et le plus à fond le positivisme.

Une de ses premières études est déjà consacrée à Comte: sous le prétexte de présenter un ouvrage français paru quatre ans auparavant, il expose en 1913, dans la revue *Huszadik Század* (Vingtième Siècle); *la Pensée esthétique d'Auguste Comte*[3] ou plutôt, à travers celle-ci, sa conviction que Comte est le «saint Augustin de l'époque nouvelle en gestation», que c'est de lui qu'il a appris à mépriser l'individualisme, à rejeter le principe de l'anarchie et à exiger une forte discipline sociale, appelée à servir de terre nourricière à la civilisation nouvelle et, en premier lieu, à «donner à la société une unité affective et morale». C'est encore de Comte qu'il tient que la révolution, telle qu'il la conçoit, doit s'appuyer sur le passé et sur la tradition; que le modèle de l'époque future est l'idée catholique du Moyen Age.[4]

Il est intéressant de noter que les théories de Comte que, dès cette époque, il met en relief, sont en premier lieu celles qui s'opposent au rationalisme; ainsi, il approuve pleinement la tentative de Comte de fonder une religion nouvelle, «la religion de l'humanité», qu'il considère comme une possibilité propice à l'unité et féconde pour les arts. En même temps, il prend soin de désigner Guyau, comme le continuateur le plus important de l'esthétique de Comte.

C'est le jeune philosophe français Marie-Jean Guyau, mort prématurément, qui influença le plus nettement la doctrine esthétique de Dezső Szabó; les deux conférences ou plutôt études de ce dernier, qui datent de 1912[5] et dans lesquelles il examine les rapports entre l'art et la société, sont au fond une

paraphrase des idées du philosophe français adaptées aux conditions hongroises. Dans les œuvres qu'il écrivit aux dernières années de sa vie (il mourut en 1888, à l'âge de trente-quatre ans), Guyau essaya d'appliquer aux arts les thèses du positivisme, et d'en former un système homogène d'esthétique. Son activité philosophique, qui ne manque pas d'importance dans l'évolution de la pensée française, peut être considérée comme une transition entre le positivisme et la philosophie de Nietzsche, contemporaine à celle de Guyau, mais indépendante de celle-ci; c'est particulièrement dans leur éthique, la mise en relief de l'importance du subconscient, leur inclination au vitalisme et à l'activisme qu'elles accusent une certaine affinité.

Les deux œuvres principales d'esthétique de M.-J. Guyau, *l'Art au point de vue sociologique* et *les Problèmes de l'esthétique contemporaine* expliquent l'une et l'autre, tant sur le plan théorique qu'à la faveur de nombre d'exemples littéraires précis, que l'activité artistique est une fonction sociale, car la jouissance esthétique se fonde sur la synergie et la sympathie sociales. L'art en général et la littérature en particulier ont un contenu social; dans la phase actuelle de l'évolution sociale, ils sont donc appelés à remplacer la religion et l'éthique. Voilà pourquoi le rôle de l'écrivain s'assimile de plus en plus à celui du prêtre («les prêtres d'une religion sociale sans dogme»). Il s'élève énergiquement contre la théorie du milieu de Taine: selon Guyau, par suite du progrès technique, ce n'est plus l'entourage qui détermine le génie, mais ce dernier qui choisit le milieu dont il a besoin et, en se déployant, le transforme à son image, créant un nouveau milieu social. L'écrivain véritable ne se borne pas à décrire la réalité, mais dépeint aussi la société rêvée, que son œuvre se propose de préparer. Ainsi, ses rapports avec la société s'établissent sur trois plans: il est en liaison d'une part avec la société réelle, qui détermine le génie et lui donne jour, d'autre part avec la société idéale qu'il imagine et qui est au fond une spéculation sur les possibilités, et enfin avec la société nouvelle en transformation, créée par ses adeptes qui la réalisent en imitant son innovation. Dans la naissance et la détermination de l'écrivain, ou, en général, du génie et du talent, il considère cependant comme insignifiant le motif racial — auquel Taine attribue une importance considérable — car il le trouve douteux et indéterminable. Selon Guyau, le contenu et la forme ne peuvent être séparés l'un de l'autre dans l'art; voilà pourquoi il condamne la théorie et la pratique de l'art pour l'art. Il entre en lice pour le réalisme, mais n'admet la raison d'être de la fiction que si elle est chargée d'un sens symbolique; il s'élève contre le naturalisme auquel il donne de préférence le nom de trivialisme, et dispense, pour l'éviter, des conseils qui semblent désormais dérisoires. Il identifie le beau non pas au simple, mais au «complexe simplifié», et explique d'une façon intéressante et judicieuse que la description en général, et celle du paysage en particulier ne présentent de l'intérêt qu'en raison du contenu humain qu'on y introduit.

Dans ce système d'éléments matérialistes se mêlent à des éléments idéalistes; il est compréhensible que ce soit précisément une idéologie aussi mixte qui ait exercée sur Dezső Szabó la plus forte influence. Celle-ci s'explique avant tout par le fait qu'il y trouvait le fondement théorique d'une de ses impulsions psychiques les plus fortes, qui s'assimilait d'ailleurs aux vues de Nietzsche, ou plus exactement en était le point de départ: la justification de l'activité littéraire par le dépassement de ses limites, l'élévation de l'écrivain au rang de prêtre, de prophète, ou au moins la justification théorique de cette possibilité. En outre, la conception — attirante pour tous les intellectuels, particulièrement pour les écrivains — selon laquelle les faits matériels ont beau se trouver à la base des phénomènes moraux, ceux-ci «peuvent devenir indépendants de leurs causes matérielles et provoquer de nouveaux faits historiques».

C'est pourquoi dans son étude intitulée *Az irodalom, mint társadalmi funkció*, Dezső Szabó suit en premier lieu les théories de Guyau. Dans la première phrase il rejette le matérialisme historique, qui «est à nos yeux une abstraction anti-scientifique aussi bien que l'idéalisme historique». Et après avoir fait la paraphrase des idées de Guyau sur la fonction sociale de la littérature qui se fonde sur la synergie ou la sympathie réciproque de l'écrivain et du lecteur, et «constitue en quelque sorte la conscience que la vie historique, sociale de la littérature est double.» Elle est d'une part révolutionnaire, parce qu'elle permet de prendre conscience des lacunes et suscite le désir du renouvellement; d'autre part, elle est conservatrice, parce que le public reste attaché aux types déjà constitués, adoptés, et ces derniers fixent et perpétuent une conscience arriérée. Il voit le meilleur exemple de ce dernier phénomène dans le rôle de la classe moyenne hongroise: c'est à son avis en premier lieu à la littérature qu'incombe la responsabilité de ce que la conscience sociale des classes moyennes hongroises dans la première décennie du vingtième siècle est au même niveau que celle de la bourgoisie française des années trente du siècle dernier.

L'enracinement de l'art dans la société a aussi des conséquences sur le genre: «Seul le genre dont le sujet se rattache à la vie sociale de l'époque par des racines vivantes peut donner des chefs-d'œuvre d'une valeur durable.» C'est pourquoi les efforts dépensés pour la création d'une épopée moderne ou de la ballade littéraire sont sans espoir; c'est pourquoi le roman de mœurs est en plein essor, et que l'on assiste au dépérissement du drame et du roman historiques.

En ce qui concerne la question de l'influence esthétique, il prend nettement position contre la conception kantienne: «. . .plus l'amateur d'art se trouve à un échelon inférieur de la culture, plus le pratique est en relief dans son sens esthétique, et plus l'influence de l'œuvre sera portée sur la vie, sur les réalités de la vie vécue.» Et il distingue de cet effet «le plaisir intellectuel que l'on

éprouve. . . lorsqu'on jouit de l'œuvre par la pensée esthétique.» Développant ces idées, il constate, à titre général: «Je crois que seul peut prendre racine dans le temps la création littéraire qui répond d'une façon positive aux trois questions individuelle, spécialement littéraire, sociale. Ce sont là les trois faits qui font de l'écrivain un artiste, de l'œuvre un art, de l'art la vie, une vie sociale supérieure, indispensable».

Ces vues sont importantes, non seulement parce qu'elles ont enrichi la pensée esthétique hongroise d'une nuance nouvelle qui, malgré tout son idéalisme, oriente l'intérêt vers la signification sociale de la création littéraire et en fait un principe de jugement; mais aussi parce qu'elles influenceront leur auteur le plus fortement. C'est en effet selon les normes de cette théorie, interprétées par lui-même, qu'il tâchera de former son art personnel. Nous retrouvons presque intactes dans ces thèses celles de Guyau; mais il est à noter qu'il y en a une que Szabó tient résolument à ignorer. Or, c'est précisément celle par laquelle Guyau s'oppose à la conception de la race de Taine, et à l'influence de la race sur l'art. Dès cette époque, cette théorie ne pouvait s'adapter aux idées de l'esthète qui avait fait sienne, à côté de celle de Guyau, la philosophie de Nietzsche et qui, peut-être, connaissait déjà Gobineau, étant sans doute parfaitement au courant des idées et des œuvres de Taine et de Barrès; bientôt ce sera là le trait par lequel il «enrichira» sa conception esthétique, dont la base est essentiellement positiviste.

Cette esthétique d'origine positiviste est d'ailleurs un bon exemple de ce que le mélange de l'idéalisme et du matérialisme conduit irrémédiablement au renforcement de l'idéalisme. Dans son étude, Dezső Szabó ramène l'évolution et le changement en littérature à des causes sociales. Mais comme il écarte le matérialisme historique en tant qu'«abstraction antiscientifique» et par là il écarte l'idée des classes et de la lutte de classes et leur influence sur les arts, ce mobile social perd son contenu et devient métaphysique. Cela se fait à tout instant sentir dans ses études (et c'est justement pour remplacer la réalité de la lutte de classes qu'il aura besoin dans une mesure de plus en plus grande de l'élément «matériel» du mythe racial). Il sera même bientôt obligé de remplacer la réalité sociale — dont il prétend se réclamer — par une idée plus «générale», qui sera l'esprit de l'époque. Dans son étude intitulée *Az ifjú Zola*, il écrit: «Or la réalité mutuelle du corps et de l'âme c'est que seuls les siècles ont une volonté, et que l'individu n'est qu'un geste innervé de cette volonté. Je répète ici que le génie est l'extinction au maximum de tout individualisme. L'essence du génie, c'est justement que, libéré de presque tout particularisme individualiste, il exprime par ses actes cette volonté universelle.»[6]

C'est ici qu'on voit le plus clairement comment — d'une façon pour ainsi dire naturelle et instinctive — le positivisme passe dans l'histoire des conceptions. Comment l'idéalisme qui se complaît dans le matérialisme devient un idéalisme métaphysique pur, comment le génie qui, selon son opinion encore

toute récente, était un démocrate instinctif, devient non plus l'expression du peuple, mais celle de l'esprit de l'époque. Et s'il arrivait à l'esprit de l'époque d'être anti-démocratique, le génie ne pourrait, nécessairement, que le suivre.

Guyau et Nietzsche vivaient à peu près à la même époque et Nietzsche connaissait les œuvres de Guyau.[7] S'il est cependant aisé de déceler certains points de contanct entre les deux penseurs, Guyau a essayé d'élargir les limites de sa théorie et de son esthétique dans le sens du collectivisme, alors que Nietzsche progressa dans celui d'un individualisme outré.

Disciple du positivisme, mais sociologue original, Gabriel Tarde, dont les théories nous paraissent désormais plutôt bizarres, exerça sans doute également une influence profonde sur Szabó. Dans un de ses écrits, ce dernier signale son intention de consacrer une étude à Tarde;[8] celle-ci ne fut probablement jamais achevée, mais tout porte à croire que Szabó connaissait à fond l'œuvre du Français.

Gabriel Tarde, qui mourut en 1904 membre de l'Institut de France et professeur du Collège de France, était alors au sommet de sa célébrité et de ses succès; il avait commencé sa carrière comme criminologue, et c'est sans doute dans ce domaine qu'il se distingua le plus.[9] Partant de la sociologie du crime, il aboutit à l'étude générale de la sociologie, et par l'ajustement des théories de Comte, de Taine et de Spencer, par l'utilisation de certains éléments de la dialectique de Hegel et par l'emploi partiel du calcul des probabilités de Cournot (qu'il essaya d'appliquer aux phénomènes sociaux) il créa sa propre théorie, dont la définition la plus détaillée se trouve dans son œuvre intitulée *les Lois de l'imitation*.[10] Le point central en est, comme l'indique le titre de son œuvre principale, l'idée d'imitation. A son avis, la civilisation est essentiellement un fruit de l'imitation, et la base du mouvement social est la dialectique de l'invention individuelle et de l'imitation sociale. La grande personnalité, le génie est le novateur, dont la découverte est adoptée en premier lieu par l'aristocratie avide de toute nouveauté, et c'est de là qu'elle se répand dans les couches plus larges, sous forme d'imitation.

La popularité internationale dont les vues de Tarde jouissaient alors est attestée non seulement par l'étude que Rusztem Vámbéry leur consacra en 1904 à la Bibliothèque de *Huszadik Század*, mais aussi par le fait que, presque en même temps, elles étaient déjà un sujet de dissertation en Amérique.[11] Cette popularité vient aussi, sans aucun doute, de ce que la théorie de Tarde présente certains points d'affinité non seulement avec la pensée philosophique de Taine, mais aussi avec le pragmatisme de William James.[12]

Il est très caractéristique de la méthode d'assimilation de Dezső Szabó qu'il a probablement rejeté du système de Tarde la théorie fondamentale; en tout cas, on n'en trouve, dans ses écrits, pas même une adaptation travestie. Évidemment il n'est pas exclu que ce soient ces principes qui l'orientaient

à l'époque où il essayait d'obtenir une influence politique directe, tâchant constamment de recruter un groupe qui répandît ses théories en les répétant dans des cercles de plus en plus larges. Cependant il est incontestable que c'est de Tarde que vient son opinion — qui détermina jusqu'au bout sa philosophie — que l'homme n'est pas seulement un être social, mais «un animal associé», que l'on ne peut considérer que dans ses rapports sociaux, car il ne peut même pas se présenter sans contexte humain[13]; c'est de lui qu'il apprend à ériger en dogme l'idée d'une forte discipline sociale, de même que celle de l'identité contraire, qu'il est d'ailleurs toujours prêt, tout comme Tarde, à tourner en sophisme, pour s'en servir dans ses polémiques.

Mais la plus importante des idées de Tarde devait être pour lui celle qui développe la notion de race de Taine: ce n'est pas la race qui crée sa propre civilisation, mais c'est la civilisation créée par le génie qui établit l'aspect spécifique de la race et, de la sorte, les diverses races œuvrent ensemble á la création de l'unité sociale finale.[14] Parallèlement à celle-ci, il formule l'opinion prétendue scientifique, selon laquelle l'état social ressemble à l'hypnose, où la personnalité dominante, le chef, joue le rôle de l'hypnotiseur; la foule vaut donc ce que vaut son chef. C'est sans doute Tarde qui lui fit prendre conscience de l'importance extrême de la presse, qui forme l'opinion publique nationale,[15] et l'importance du journalisme. De l'avis de Tarde, le vrai journaliste permet une imitation simultanée dans un cercle extrêmement large, aboutissant à la formation du caractère national ou racial. Et c'est sans aucun doute Tarde qui donna un fond théorique à sa pratique ultérieure de publiciste et d'écrivain, par son opinion que la répétition inlassable d'une seule idée ou motif artistique, celle de soi-même, peut non seulement créer un climat favorable à l'imitation, mais constitue également l'expression suprême de l'amour.[16]

Ces idées de Tarde emportaient certainement l'entière adhésion de Dezső Szabó, qui sut les adapter à sa propre philosophie, et les assimiler à sa tendance fondamentale. Tout comme Guyau, Tarde lui-même (en ceci ils s'apparentent l'un et l'autre à Nietzsche) souligne, contre l'influence formatrice de l'entourage, — ou, pour employer un terme plus moderne et plus précis — contre les déterminants économiques et sociaux — (une des idées les plus saines et les plus fécondes du positivisme, bien qu'interprétée et appliquée plus d'une fois d'une façon superficielle et mécanique) celle de la volonté et de l'intelligence de l'individu sur son entourage; c'est-à-dire que, malgré toutes leurs tentatives antiindividualistes, ils placent l'individu au-dessus des éléments et des facteurs sociaux.

Nous avons déjà mainte fois rencontré le nom de Nietzsche. Mais c'es tout à fait naturel: où que nous entreprenions l'étude de la littérature du début du siècle, nous nous heurtons inévitablement au nom de Nietzsche. Les confessions de Dezső Szabó nous disent bien la profonde influence que Nietzsche avait exercé sur lui dans sa jeunesse.[17] Dans la période décisive de sa formation idéo-

logique, il essaya d'ailleurs de se mesurer (dans son langage expressionniste et lyrique) avec l'idée du Surhomme nietzschéen.[18] Dans tout ceci il n'est pas seul. On sait que Nietzsche, le représentant le plus marquant de l'irrationalisme et de l'antidémocratisme de la fin du siècle, le plus exigeant aussi du point de vue de la pensée et le plus vigoreux pour la forme artistique de l'expression, fut très populaire dans les milieux intellectuels de toute l'Europe vers le tournant du siècle et, vers les années 1910, en Hongrie aussi. De Gide à D. H. Lawrence et à Artsybachev, de d'Annunzio à Ady, il n'y eut pour ainsi dire personne qui pût se dérober à son influence, ou qui ne fût obligé de prendre position à son sujet. Or, comme nous avons pu le voir jusqu'à présent, et comme nous le verrons encore, Nietzsche ne fut pas le seul qui exerçât une influence dans ce sens.

L'enthousiasme enflammé des intellectuels bourgeois qui se manifesta dans toute l'Europe jusqu'en 1848, se traduisant par leur fidélité absolue aux idées de la Révolution Française — impliquant celle à la raison et à la démocratie — commençait alors à décliner, pour aboutir, dans de larges milieux, à une volte-face complète, après la panique causée par la Commune. L'ombre effrayante de la puissance du prolétariat se projette sur les idéaux démocratiques bourgeois, et le ciel du rationalisme est obscurci par les phénomènes de l'impérialisme en gestation, qui paraissent irrationnels et ne peuvent s'expliquer, du point de vue bourgeois, qu'en tant que tels. Tout en étant presque exclusivement issus de la bourgeoisie, les intellectuels se débattent entre le poids virtuel de la nouvelle classe en pleine montée et la pression de la grande bourgeoisie consolidée dans sa puissance. Peu d'entre eux réussissent à se mettre résolument et ouvertement au service de l'une ou de l'autre; hésitation entre les deux, la révolte contre l'une et l'autre représentent la solution adoptée par le plus grand nombre. Les sciences et la technique évoluent cependant à pas de géant. La théorie et la pratique scientifiques renversent tour à tour toutes les thèses qui jusqu'alors semblaient investies de la validité immuable des axiomes. Dans le domaine des sciences sociales, le progrès est analogue: l'examen scientifique des faits attaque dans leurs bases non seulement les dogmes de l'histoire, mais aussi ceux des religions et de la morale et en démontre la relativité. Le double aspect du positivisme en est déjà l'expression. C'est, en effet, d'une part la fétichisation des données, des expériences et des faits matériels, d'autre part un penchant constant à la métaphysique et à l'irrationnel; orientation vers le mythe et recherche d'une nouvelle religion. Tout ceci se traduit par l'atmosphère «fin de siècle» en vogue dans presque toute l'Europe avec son nihilisme et sa négation de toutes les valeurs jusqu'alors vénérées, sentiments qui se répandent parmi la jeunesse intellectuelle du tournant du siècle, et qui serviront de tremplin — de pair avec le culte de Comte, de Renan, de Taine — à un Charles Maurras, tout comme à Dezső Szabó.

Si l'influence de Nietzsche a pu devenir aussi universelle en Europe justement à la fin du XIXe et au commencement du XXe siècle, c'est qu'il a su for-

muler cette conception de la vie non seulement dans un langage d'une haute tenue artistique, mais aussi avec une pureté et une intransigeance sans égales, faisant en même temps de cet état d'esprit décadent la base d'un nouvel essor, d'une nouvelle Renaissance préconisée sous une forme épigrammatique mystique.[19] Plus d'un intellectuel put ainsi passer du sentiment de la «fin» à celui du «début», sans avoir à vaincre cet état d'âme, voire en le cultivant et parvenir à la conviction subjective que c'était justement de cet état d'âme décadent désillusionné et de son développement extrême que s'ouvrait la voie vers un état d'âme nouveau, plus total et chargé d'un contenu plus positif. (C'est dans ce sens que se développait aussi le romantisme français, nettement réactionnaire, de la fin du siècle, comme par exemple l'art d'un Barbey D'Aurévilly. C'est ce que reflète aussi, sous une forme plus moderne, l'influence de Barrès, simultanée à celle de Nietzsche. Au fond, le «culte du Moi» tendait à propager une psychotechnique qui, tout en poussant le sentiment de la décadence jusqu'au paroxysme, le transformait en une force positive et en une énergie nouvelle.)

On ne pourrait guère trouver des correspondances de textes, ou des emprunts directs entre les œuvres de Dezső Szabó et de Nietzsche. L'influence de ce dernier ne pouvait s'exercer sur lui sous cette forme brutale et primaire. Elle fut par contre d'autant plus forte sur sa conception de la vie, sur son attitude, sur la formation de ses principes idéologiques et esthétiques et, dans une mesure non négligeable, sur son style même. Cette influence fut sensible jusqu'au bout, on pourrait dire jusqu'à la fin de sa vie, des dizaines d'années après que lui-même s'en fut rendu compte, se retournant contre les traits les plus individualistes de la conception de Nietzsche.

Il relate lui-même, en parlant de sa jeunesse, le chemin qui l'a mené de l'enthousiasme romantique au rationalisme sceptique acceptant et comprenant tout ce qui est humain et comment, à ses yeux, cette attitude s'est vidée de son sens. C'est alors qu'il rencontra Nietzsche, son anti-rationalisme virulent, son message proclamant la supériorité de l'instinct sur la raison, (ce qui, comme nous l' avons déjà indiqué, continue encore à développer sa pensée esthétique et philosophique, fondée jusqu' alors exclusivement sur Comte et Guyau). Il y reconnut l'expression théorique intransigeante et non déguisée de ses propres penchants latents, la mise au point du système qu'il n'avait su formuler jusqu'alors. Du point de vue idéologique il se sentait à l'aise dans ce milieu, et ne devait plus jamais s'en détacher.

Il lut les lignes de Nietzsche proclamant la supériorité de la culture française sur la culture allemande comme l'expression de sa propre pensée; chez lui, la colère de Nietzsche contre le «Bildungsphilister» se transformait en fureur contre le cuistre, et les lignes du poète-philosophe allemand, ardentes des luttes de son propre âme, sur l'insoluble contradiction entre l'artiste créateur d'avenir et le savant tourné vers le passé, fournissent la clef de la dualité psychique de Dezső Szabó: voilà qui dut faire flamber l'allumette avec laquelle il mit le feu

à ses fiches de linguiste finno-ougrien. C'est aussi dans Nietzsche qu'il a trouvé le modèle de sa propre conception de la femme (incarnatrice de la sensualité, moyen de la conservation de la famille et de la race), et ce sont encore les préceptes de l'ermite de l'Engadine que l'on retrouve dans ses nouvelles et ses romans, où il insiste sur la détermination réciproque entre le corps et l'âme, entre la nourriture et l'état d'âme et sur la manière dont les phénomènes corporels interviennent dans les mouvements de l'âme. Et ce qui est encore beaucoup plus important pour lui: le créateur du Zarathoustra moderne lui a appris que seule une violente partialité peut donner naissance à de grands actes, ce qu'il ne cessera de proclamer jusqu'à sa mort. C'est Nietzsche qui lui a appris à rechercher dans le passé et à créer dans l'avenir le grandiose, face à la médiocrité de la vie quotidienne.

L'enseignement nietzschéen exerça sur l'attitude humaine de Dezső Szabó et sur sa prise de conscience de vocation une influence au moins aussi importante, sinon plus, que sur les idées qui se manifestent dans ses œuvres. Son besoin inné d'ostentation, son penchant à la domination, ses talents multiples, sa personnalité brillante, l'orgueil d'hobereaux sans terre qui régnait dans sa famille, son besoin de distinction hérité d'une mère exaltée, sa mission de rédempteur: tout ceci put prendre forme lorsqu'il fit connaissance de la notion du «Surhomme», et de la théorie raciste étroitement reliée à cette dernière. Zarathoustra exprimait ses penchants les plus intimes en lui enseignant que devenir un Surhomme est une question de volonté, qu'il faut se libérer des servitudes morales de la chrétienté pour l'épanouissement de l'homme, que le grand homme est une fleur de l'humanité, à la réalisation de laquelle besognent les siècles, que le génie est l'expression la plus parfaite de la race, que le devoir du Surhomme est de se dresser contre l'opinion publique, et contre les hommes du troupeau; qu'il faut mettre en valeur à travers la «Selbstbestimmung des Wollens» les droits de l'individu face à la communauté, et que la liberté véritable correspond à se débarrasser des mœurs de la société et de l'obéissance chrétienne, pour réaliser la domination digne du Surhomme. Il est hors de doute que Szabó se reconnaissait dans la conception nietzschéenne du génie, philosophe, artiste et prophète à la fois, et qu'il s'efforçait constamment d'adapter sa propre figure à ce modèle; il retrouvait ses désirs d'adolescent et ses nostalgies césariennes incarnées par Napoléon en lisant dans Nietzsche que l'art suprême consiste à modeler l'homme, et que le devoir le plus important de l'artiste-philosophe est de transformer l'histoire selon les lois de son propre génie; que la volonté visant la réalisation de la vérité exige la domination.

Pour lui, l'initiation aux idées de Nietzsche fut, au sens le plus parfait du mot, une «Umwertung aller Werte». S'il les adopta avec enthousiasme, ce fut non seulement parce qu'elles convenaient intimement à ses propres penchants profonds, mais aussi parce que les courants idéologiques et culturels qu'il connut par l'éducation française reçue au Collège Eötvös remontaient au scep-

ticisme artistocratique de Renan, et que la sève qui les nourrissait était fournie en partie par les doctrines et l'attitude scientifique de Taine.

Le scepticisme de Renan menait vers deux voies différentes: l'une était le scepticisme à l'égard du progrès, dont le plus grand représentant était Renan lui-même et qui, en passant par Bourget et Barrès va jusqu'à Maurras; l'autre était le scepticisme à l'égard du passé, qui approuve pleinement le progrès, et coïncide avec les premières étapes du chemin d'un Anatole France ou d'un Romain Rolland. (Ce n'est pas un fait du hasard que le scepticisme de France admettant une certaine idée de progrès fut plusieurs fois énergiquement rejeté par Dezső Szabó, sauf pendant une période courte de ses débuts.[20]) C'est au fond à Taine que remonte l'emploi de la notion de race — inscrite encore dans le rationalisme — comme critère scientifique dans les lettres, manié prudemment et à titre de généralité. L'introduction de la race et du milieu comme formations historiques dans l'analyse scientifique des déterminantes de la personalité créatrice aurait pu, bien entendu, mener sans heurts à un examen de la société du point de vue des classes, par l'application de la méthode matérialiste, si elle avait été rattachée à l'idée du progrès. Mais comme tous les intérêts de la bourgeoisie s'opposaient désormais à un examen scientifique réellement fondé sur le matérialisme, la notion de race, les théories racistes et leur influence vinrent tout naturellement, dans la science et dans les arts, se placer au premier plan, évinçant tout autre point de vue et, avant tout, celle de la lutte de classes.

On sait que le père des théories racistes modernes était un Français, le comte Alphonse de Gobineau. Une exigence politique avait fait naître cette théorie: le comte de Gobineau voulait combattre la révolution et la démocratie par sa théorie, pour les droits de l'aristocratie; or, étant donné que la restauration du pouvoir de l'aristocratie était historiquement impossible en France au milieu du siècle dernier, toute sa doctrine, de même que sa conception de l'histoire, sont imbues d'un profond pessimisme.[21] Les idées de Gobineau eurent peu d'adeptes en France. C'est en Allemagne qu'il obtint le plus de ralliement et c'est H. St. Chamberlain qui continua à «développer» ses théories conformément aux exigences de l'époque moderne, les débarrassant des traits de la restauration féodale, et les ajustant aux besoins de la bourgeoisie impérialiste. De Chamberlain, il y a un chemin tout droit à Rosenberg et à Hitler, et à travers eux aux obsédés du pouvoir et aux habiles profiteurs du nazisme en Europe orientale.

Si l'idée du racisme n'eut pas en France des suites idéologiques et matérielles aussi dévastatrices qu'en Allemagne, les intellectuels français ne surent pas s'en préserver tout à fait. Elle influença fortement Maurice Barrès, dont l'autorité d'écrivain et le rôle politique furent à leur zénith dans la première décennie du vingtième siècle, c'est-à-dire justement à l'époque où les rapports de Dezső Szabó avec la vie intellectuelle française étaient les plus étroits. Nous ne possé-

dons pas de preuves tangibles, ou très peu, sur l'influence exercée par Barrès, artiste et agitateur politique, sur Dezső Szabó. Cependant le professorat de Jérôme Tharaud au Collège Eötvös, la célébrité de Barrès en France, et sa vogue dans les milieux nationalistes et cléricaux — dans ceux, précisément, qui eurent le plus d'influence sur Dezső Szabó pendant son séjour à Paris — permettent de supposer à juste titre que le professeur hongrois connaissait à fond la pensée et les œuvres de son maître français. Bien que nous ne possédions pas de preuves directes, autobiographiques, et que nous ne puissions citer une phrase ou un motif passés directement de Barrès dans Szabó, les ressemblances de toute leur production littéraire, de leur conception de la vie et de leurs tendances stylistiques rendent pour ainsi dire incontestables les attaches directes et fortes qui les relient l'un à l'autre.

Barrès entra sur la scène de la vie publique comme ennemi de la démocratie. Tout jeune, il était déjà agitateur puis député boulangiste, et il fut tout au long de sa carrière un ennemi de la démocratie, et, en dernière analyse, du rationalisme. Ce qui caractérise ses œuvres littéraires, c'est qu'elles sont nées généralement comme illustrations destinées à propager des idées et des thèses abstraites; ceci ne fit que s'accentuer au cours des années, ce qui entraîna par ailleurs le déclin de son art. En dehors de Taine et de Renan, il fut en premier lieu influencé par les écrivains et les idéologies allemands.[22] Ses œuvres se caractérisent par le rejet sans réserve du socialisme, par un penchant au césarisme et par le «culte du Moi», exaltation de l'individu même aux dépens de la communauté qui, dans les *Déracinés*, se rattache déjà à l'exaltation de la race, allant jusqu'à proclamer la détermination raciale de l'individu et la subordination à la race. Cette doctrine ne fera que s'accentuer par la suite, particulièrement dans *les Bastions de l'Est*, où la mythologie raciale joue un rôle prépondérant, la rencontre du culte du Moi et celui de la race dans le culte de l'énergie qui, dans cet ordre d'idées, pose fatalement la nécessité d'un chef. Dans ses œuvres apparaissent déjà le refus du jugement éthique sur la politique (qui sera un des pivots du pragmatisme), la justification du point de vue unique, le refus intolérant de tout jugement divergent. Et, dans son style, la mélodie, le pathos hugoliens, la prédilection pour la cadence numérique, s'allient avec le touffu du baroque, avec l'exaltation des sentiments, avec une hypertension des figures, préfigurant quasi l'expressionnisme.[23] Bizarrement alliés au culte du Moi et de l'énergie, on trouve chez lui la mort et le culte des morts, concomitants inévitables du nationalisme et du racisme. Toutes proportions changées, tout cela se retrouve chez Dezső Szabó, chez qui ces tendances se renforcent encore par l'influence de Nietzsche, progressant dans la même voie. Préconisé par Barrès, le culte de la personnalité et de l'énergie nationale se rattache aisément au culte de la volonté et à la théorie raciale de Nietzsche, ainsi qu'à l'antisémitisme. Barrès constitue pour ainsi dire un échelon vers Nietzsche, car il présente l'essence irrationnelle de la pensée de ce dernier sous

une forme rationnelle, permettant ainsi au lecteur d'assimiler plus facilement les doctrines de Nietzsche, rédigées avec une concision épigrammatique et une gravité de prophète, dépassant d'ailleurs de beaucoup tout ce que Barrès fut capable de dire. Commune à Barrès et à Nietzsche (à moins que Barrès ne l'ait empruntée à Nietzsche), la doctrine de la libération des instincts (comme plus d'une de celles dont nous avons parlé plus haut) devait éveiller un écho multiple et univoque chez l'écrivain Dezső Szabó.

Théorie des races, avons-nous dit à propos de Nietzsche, théorie des races également chez Barrès; et nous en rencontrons à tout instant la forte influence dans les œuvres et dans la pensée de Dezső Szabó. On s'explique en premier lieu par la vogue contemporaine de Nietzsche, que la notion de la race ait pris une telle importance dans la pensée politique et esthétique hongroise du début du siècle: chacun s'en servait volontiers, de Cholnoky à Ady, d'Ignotus à Dezső Szabó, mais c'est chez ce dernier qu'elle devint un fondement systématique de son idéologie. L'idée, la notion de race étaient en vogue à l'époque, et comme il en arrive généralement des notions en vogue, tout un chacun les interprétait à sa facon. La prédilection avec laquelle précisément les milieux épris du progrès littéraire et social de la Hongrie des vingt premières années de notre siècle se servaient de cette notion s'explique dans une large mesure par le fait que la politique officielle du conservatisme impérialiste au pouvoir tendait avant tout à l'assimilation des minorités nationales vivant sur le territoire du pays. Toute prise de position en faveur de l'intégrité raciale, de l'épanouissement des valeurs de la race ou des races, était donc susceptible de servir d'instrument idéologique entre les mains de l'opposition à la politique impérialiste et officielle des Tisza et des Jenő Rákosi.

La conception raciale s'échafaudant en théorie est naturellement commune partout, et ses bases le sont aussi: pessimisme culturel, qui se voit forcé de placer l'expression véritable de la race dans les temps préhistoriques, et ne peut, aux époques historiques, qu'assister à la dégénérescence et au déclin de la race en danger — excepté cette seule personne qui s'est faite prophète de la race et qui est, bien entendu, la réincarnation moderne de l'épanouissement racial. C'est ce pessimisme historique qui explique le défaitisme de toute doctrine raciale, de même que son protectionnisme agressif, car chacune des doctrines entend protéger la race menacée par des mesures différentes. Tout ceci apparaît déjà chez Gobineau, et accompagne toute conception raciste systématique. Il n'en convient pas moins d'établir certaines distinctions entre les diverses théories raciales du début du vingtième siècle. Tandis que l'école de Gobineau s'efforce d'asseoir ses élucubrations sur une argumentation pseudo-scientifique, au moyen d'un «développement» apparent de l'évolutionnisme darwinien —, et c'est cette conception qui a évolué à travers H.St. Chamberlain jusqu' à la théorie et la pratique du nazisme — la conception raciale de Nietzsche n'a au fond jamais dépassé le stade du mythe romantique. Aussi a-t-elle souvent

été remplacée (chez Nietzsche déjà, mais plus encore chez nombre de ses disciples) par la notion historique de la nation ou du peuple.

Bien que leurs racines soient identiques et que leurs effets soient souvent tout aussi semblables, la distinction que nous venons d'esquisser garde toute son importance, car les deux conceptions raciales se soldent souvent par des résultats fort différents. Sur le plan des puissances mondiales, c'est la politique respective d'Hitler et de Mussolini qui traduit la différence entre les deux. L'un et l'autre furent incontestablement fascistes, mais alors que Hitler, fort de ses théories pseudo-scientifiques, a abouti au génocide, à la réglementation de la fécondité, etc., les tirades pathétiques de Mussolini sur la race latine ne l'y poussèrent jamais. (Excepté l'Abyssinie, où il n'essaya même pas, du reste, de camoufler ses buts impérialistes évidents par des doctrines raciales.)

Celle de Barrès est une variante particulière de la théorie raciale «poétique» de Nietzsche. Chez lui, elle se présente surtout par son côté protectionniste. Tout comme la France a besoin d'être défendue contre l'impérialisme allemand agressif en Alsace-Lorraine, la race gauloise doit être protégée contre les races étrangères, en premier lieu les Teutons et les Juifs, qui la menacent. C'est à cette conception que se rattache essentiellement la position de Dezső Szabó au sujet de la question raciale. Dans son livre sur Barrès, Curtius[24] démontre avec perspicacité que le racisme et le nationalisme extrémiste de Barrès sont la systématisation de l'idéologie petite-bourgeoise du «rentier» français élevée à l'absolu; arrivés à un résultat analogue chez Dezső Szabó, nous sommes en droit de supposer des causes identiques.

Sans être décisif, le fait n'est pas négligeable que Dezső Szabó lui-même soulève la question raciale d'un point de vue défensif: il s'oppose aux Juifs en les identifiant au capitalisme et il s'oppose à la «race» germanique, pour protester contre l'impérialisme allemand qui se manifeste dans «la progression raciale» souabe. Sans jamais rejeter l'idée de race, il la relègue nettement au second plan dans la deuxième décennie du siècle, précisément à l'époque où, au moment de la première guerre mondiale, la politique officielle tente de mettre à son service ou plutôt à celui de ses visées agressives, l'idée de la race, contre les peuples voisins et les minorités nationales du pays. Ses doctrines racistes se ranimeront dans la seconde phase des révolutions et ne le quitteront plus. C'est ainsi qu'il proclamera le «socialisme hongrois» racial, sans égard aux classes, s'opposant soit à «l'impérialisme juif», soit au nazisme, bélier de l'impérialisme germanique, mais partant de bases théoriques essentiellement identiques à celles de ce dernier.[25]

Il n'existe pas de contradiction décisive entre l'attitude défensive et offensive de la théorie raciste. La doctrine raciale, le mythe racial, visent sous toutes leurs formes à détourner l'attention des conditions de classe données et de la situation matérielle, en substituant à elles un élément irrationnel et métaphysique.

Le passage d'un point de vue à l'autre est d'ailleurs facile et naturel, dès que les besoins de la théorie ou de la pratique l'exigent. Fût-elle minime, cette nuance ne doit pourtant pas être perdue de vue, car c'est justement elle qui explique que, malgré leur ambiguïté et leur confusion, leur contradiction et leur action fatalement limitée, les philippiques de Dezső Szabó en faveur de l'amour et de la défense de la race eurent une influence en partie positive. Dans les années trente, lorsque les Hongrois étaient menacés par un impérialisme puissant, la critique mordante de Dezső Szabó et son attitude raciste nettement antigermanique surent, dans une certaine mesure, contrebalancer auprès des jeunes intellectuels qui subissaient son attirance, les théories fascistes plus agressives et la germanophilie de l'école, de la presse et du milieu familial.

Cette influence gagna une efficacité accrue, du fait que Dezső Szabó transforma en un mythe populaire l'aristocratisme qui va nécessairement de pair avec tout racisme, précédant en réalité Chamberlain et Rosenberg, qui remontent aux antécédents idéologiques et artistiques de la «Heimatkunst» pour y fonder la «pureté de race» des paysans. Poussé par son amour romantique du peuple, ainsi que par l'antiaristocratisme de la maison familiale et du collège de Kolozsvár, s'inspirant aussi du culte de Barrès pour la Lorraine, il fait de la paysannerie le dépositaire de son idéal racial. Ses rapports concrets avec la paysannerie se reflètent mieux dans ses œuvres littéraires que dans ses écrits théoriques; mais ses lecteurs savent à quel point sa représentation du paysan est abstraite et mythique et combien l'aristocratisme de sa théorie raciale est manifeste, toute popularisée qu'elle soit, surtout dans ses œuvres antérieures à 1919. L'expression véritable de la race, le dépositaire de ses valeurs est le paysan hongrois, mais l'expression la plus authentique de la race la plus pure, l'aristocratie de la paysannerie, ce sont les Székely (Sicules) c'est-à-dire les Hongrois de Transylvanie. Signalons en passant que cet idéalisme racial devenu populaire n'est pas tout à fait inédit: au fond, c'est une version hongroise actualisée de la doctrine nietzschéenne sur le «renouveau du Barbare», amalgamée au mythe barrèsien des régions frontalières, attaché à créer, à partir d'une situation précaire, une conscience de supériorité raciale.

Parti du positivisme, il en sauvegarda jusqu'au bout l'esthétique, mais au cours de son évolution il fit de la théorie raciale la charpente de sa doctrine, précisément de cette théorie qui s'oppose de par sa nature à toute science positive, car elle produit et attire à la façon d'un aimant les méthodes et les solutions intuitives et mystiques. Toute l'œuvre de Dezső Szabó s'imprègne de cette dualité du rationnel et de l'irrationnel, de leur coexistence perpétuelle, de la prépondérance alternée de l'un ou de l'autre.

L'année que Dezső Szabó passa à Paris (1905—1906), puis les visites fréquentes qu'il y fit jusqu' à 1913, attirent notre attention sur l'affaire Dreyfus et le retentissement qu'il eut sur l'évolution de la vie intellectuelle française du début du vingtième siècle. Ceci ne saurait être assez souligné. Les remous

de l'affaire Dreyfus influencèrent d'une façon décisive les intellectuels français et se propagèrent dans toute l'Europe; l'Affaire, avec ses tiraillements, ses rebondissements, révélait non seulement la désagrégation intérieure de la Troisième République, mais mettait en relief tous les problèmes de principe. En premier lieu, il exaspéra les tendances nationalistes dans la société, dans la théorie, dans la littérature; deuxièmement, par la polémique menée contre les tendances nationalistes sans cesse plus agressives, il regroupa la gauche — le camp du radicalisme et de l'internationalisme politique et social — et en épura les théories.[26] Les meilleurs points de repère des deux tendances opposées issues de l'affaire Dreyfus sont les noms d'Anatole France et de Maurice Barrès, ou bien le fait que l'année 1908 vit naître non seulement la Nouvelle Revue Française, mais aussi l'Action Française, transformée en quotidien.

Le nom de l'Action Française — qu'il s'agisse du journal ou du mouvement — évoque irrésistiblement celui de Charles Maurras au prestige sinistre, qui fut le maître de l'un et de l'autre. Dezső Szabó connaissait-il ses œuvres? Nous en sommes presque sûrs, mais l'influence qu'il exerça sur lui fut étonnamment peut importante, malgré toute la parenté constitutionnelle qu'ils presentent. Szabó fut certainement écarté de l'idéologie de Maurras par le traditionalisme royaliste de ce dernier. Tout en reconnaissant chez Maurras l'exigence d'ordre provenant de Comte et le respect des traditions, il lui fut impossible de le suivre sur la route dans laquelle il s'était engagé. Cette route, qui menait vers la revendication du rétablissement de «l'ancien régime» et de la royauté, s'écartait nécessairement de la sienne, puisque Dezső Szabó appartenait à un pays où le fils de l'archiviste de tribunal avait ressenti à ses propres dépens les désavantages de l'ancien régime, bien vivant encore, avec un roi qui régnait, et dont la haine lui avait été inculquée par les premiers contes de sa mère.

A l'encontre de Maurras, ce fut Pierre Lasserre, un de ses disciples et adeptes, qui exerça sur lui une grande influence, par son livre intitulé: *le Romantisme français*, dont la parution déclencha une véritable tempête. Se prononçant délibérément pour les idéaux contre-révolutionnaires,[27] ce livre devint pour ainsi dire le catéchisme du refus de la grande révolution et du romantisme, peu de temps après sa parution. Auparavant déjà, il avait provoqué un scandale retentissant à Paris, car Lasserre soutint son œuvre en Sorbonne comme thèse de doctorat; elle y fut rejetée, à l'issue d'une discussion passionnée, qui ne ménagea pas la sensibilité personnelle des adversaires en présence. Tout ceci se passait en 1906. Il n'est donc pas impossible que Dezső Szabó lui-même ait assisté à cette discussion; il est en tout cas incontestable qu'il prit connaissance du livre dès sa parution, ou peu de temps après et puisa largement dans ses idées.

Le rapport entre le livre de Lasserre et les idées de Szabó apparaît le plus nettement dans les études que ce dernier écrivit sur Rousseau: tout le raisonnement de *Rousseau érzelmi morálja* se fonde essentiellement sur Lasserre.[28]

C'est en s'appuyant sur Lasserre qu'il rejette la «morale affective» en tant que manifestation caractéristique du romantisme et «la grande étape historique de l'individualisme en décomposition»; il nie sans cesse son propre romantisme conformément à la conception de Lasserre (et de Nietzsche dont ce dernier aussi se sert comme source) et déclare être lui-même un classique.

Il est important de constater, au delà de ces observations de détail, que son raisonnement fondamental, celui qui a reçu son expression la plus parfaite dans un essai intitulé *Az individualizmus csődje* (la Faillite de l'individualisme) se base presque entièrement sur Lasserre, ou en tout cas sur lui aussi. L'idée fondamentale de Lasserre, exposée avec beaucoup d'ingéniosité, avec une solide documentation et un grand élan littéraire, est que la révolution équivaut à l'anarchie individuelle, que démocratie est synonyme d'individualisme; ce dernier étant identique au libéralisme et à la libre concurrence. De plus, tout ceci est inséparable de la guerre intérieure et extérieure et conduit en dernier ressort à la perte de l'indépendance et à un despotisme nouveau. Inspiré en partie par la pensée de Comte et de Cournot, dont il se réclame aussi pour se justifier, tout cela va de pair chez lui avec la glorification du Moyen Age et de la féodalité.[29] C'est avec Lasserre qu'il tient que, pour les masses, les résultats de la science ne sont qu'une croyance, au même titre que la religion. La même source alimente son opposition à l'autonomie culturelle et politique des nationalités, qui fut l'une de ses idées constantes à partir des années vingt.

Nous avons indiqué plus haut, en cherchant les causes de la poussée irrationaliste au tournant du siècle, que dans toute l'Europe, les intellectuels d'origine presque exclusivement bourgeoise se débattaient alors entre les forces antagonistes de la grande bourgeoisie et du prolétariat. Un petit nombre d'entre eux parvinrent à adopter ouvertement et définitivement telle ou telle position, tandis que la plupart hésitaient, en quête d'une troisième voie, ou se révoltant contre les deux. Comme on a pu le voir dans les constatations sommaires qui précèdent, Maurras et Lasserre faisaient partie de ceux qui avaient opté résolument et de bonne heure, mais nombreux furent ceux dont le cas atteste le bien-fondé de nos vues.

L'un des représentants les plus intéressants et les plus marquants de cette dernière catégorie fut, dans la vie intellectuelle française du début du siècle, Charles Péguy. Dreyfusard, philosémite, mais aussi traditionaliste, presque autant que Barrès ou Maurras; nationaliste, partisan de la guerre et républicain mystique; admirateur de Jaurès et de Bergson à la fois, ami des frères Tharaud et d'Anatole France aussi, de Romain Rolland, comme de Georges Sorel. Il est inutile ici d'insister sur la grandeur du poète Péguy. Ce qu'on connaît bien moins, c'est l'ardeur d'esprit qui animait son cercle d'amis, sa petite librairie, et sa revue qui vécut sans discontinuer malgré toutes les difficultés: les «Cahiers de la Quinzaine».

Les rapports de Péguy et de son cercle avec la vie intellectuelle hongroise constituent un domaine encore inexploré jusqu' à nos jours; on est pourtant bien en droit de supposer que ces liens furent plus étroits que nous ne le pensions.[30] Nous avons déjà fait allusion à l'influence de Jérôme Tharaud sur les écrivains et savants en herbe du Collège Eötvös, et au fait que les frères Tharaud étaient amicalement liés à Péguy; il est presque sûr que, pendant le séjour que Jérôme Tharaud fit à Budapest, les «Cahiers de la Quinzaine» pénétrèrent au collège. Il est très probable que Béla Balázs, tout comme Dezső Szabó, y puisèrent l'un et l'autre leur goût du monumental, leur opposition parallèle, sinon simultanée à tout naturalisme vériste et mesquin,[31] ainsi que leur recherche incessante d'une voie nouvelle, l'un vers le symbolisme, l'autre vers l'expressionnisme. De même la nostalgie de Péguy pour le catholicisme et le Moyen Age, présentée sous un aspect poétique moderne, avait pu renforcer les propres tendances de Dezső Szabó.

Or, dans le cercle de Péguy, ce ne fut pas ce dernier qui exerça le plus d'influence sur Dezső Szabó, mais Georges Sorel, idéologue du «syndicalisme révolutionnaire», le penseur le plus éclectique peut-être du début du siècle. En miniature, la carrière de Sorel est en elle-même le reflet de la tempête intellectuelle qui secoue cette époque: de dreyfusard, il devint syndicaliste révolutionnaire, pour tourner au début de la guerre vers l'Action Française, et au terme de sa vie, à la fin de la première guerre mondiale, devient un admirateur passionné de Lénine et de la Révolution d'Octobre. Il «corrigea» Marx en se servant de Proudhon, et les frotta l'un et l'autre de Bergson et de James: Lénine le nommait à juste titre anarchiste nébuleux.[32] L'essentiel de la doctrine «révolutionnaire» de Sorel consiste à rejeter l'idée de la lutte des classes dirigée par le parti, et à exalter les actions de masse spontanées. Il considérait donc le syndicat comme seule organisation valable de la classe ouvrière appelée à organiser et à diriger ses actions révolutionnaires; quant à la réalisation du socialisme, il la préconisait au moyen de la grève générale, alliée à la violence. Cette doctrine péchait par la base, puisqu'elle ne déterminait pas les classes d'après leurs rapports avec les moyens de production, mais divisait la société en producteurs et en consommateurs, imaginant que les premiers pourraient par le seul moyen de la grève forcer les seconds à capituler. Le résumé le plus important de ses idées se trouve dans son ouvrage intitulé *Réflexions sur la violence*.[33] Sorel était un penseur impulsif et confus, auteur très fécond qui répandit dans des revues un grand nombre de ses idées importantes, à peine esquissées dans ses livres.

Dezső Szabó le connaissait sans aucun doute. Son syndicalisme n'exerça aucune influence appréciable sur lui, mais il fut d'autant plus frappé par son opinion que le socialisme est une notion sujette à des interprétations multiples, qu'il est au fond la «métaphysique de la morale»[34] et que tous les mouvements de masse ont essentiellement besoin d'un mythe qui concentre en lui, à l'instar

d'un tableau, la totalité de la doctrine. Le mythe est quelque chose d'homogène, qu'il est impossible de décomposer; il n'est pas né de l'intelligence, mais de l'intuition et de la volonté (Sorel lui-même est résolument antiintellectualiste) et doit exalter et diriger l'action.[35] C'est lui qui exprime le plus ouvertement l'idée d'origine pragmatiste dont Dezső Szabó se fera plus tard le propagateur permanent: il n'y a pas de pensée objective, tout système de pensée (en premier lieu le rationalisme, car Sorel est naturellement antirationaliste passionné) n'est que poésie lyrique subjective que les savants essayent de cacher avec plus ou moins d'habileté.[36] Or, ce qui fut peut-être le plus important de tout pour l'idéologie de Dezső Szabó, c'est que Sorel est jusqu'au bout grand ennemi de l'optimisme, contre lequel il prône un pessimisme héroïque. L'optimisme, selon lui, est la décadence de la civilisation humaine, la serre chaude des utopies (qui sont néfastes au progrès, comme antipodes du mythe proclamé par Sorel), alors que tous les grands mouvements religieux se fondent sur une conception pessimiste de la vie[37] et que tous les grands artistes sont également pessimistes, car le pessimisme seul peut purifier les passions; de par son essence, le pessimisme est héroïque.

Nous nous contenterons ici d'indiquer en passant certaines coïncidences fort intéressantes: ce n'est pas nécessairement dans Sorel que Szabó prenait ces pensées, mais celles qu'il rencontrait chez lui ne faisaient que renforcer sa propre conviction.[38] Malgré tout son syndicalisme révolutionnaire Sorel est plutôt nationaliste qu'internationaliste,[39] et sur presque toutes ses pages, il combat passionnément la démocratie. Il s'oppose aussi énergiquement à la démocratie dans le mouvement syndical. Il est antiprotestant et procatholique, mais en même temps partisan de la séparation de l'État et de l'Église, car il est convaincu que c'est essentiellement conforme aux intérêts de l'Église.[40] Toute pensée véritable s'exprime par des actes, les actes sont la mesure de la pensée, et la lutte est le sens de la vie. C'est par cette conception vitaliste qu'il justifie sur le plan philosophique la violence, en tant qu'expression suprême de la vie.[41] On rencontre même dans ses œuvres l'idée — qui reviendra d'ailleurs plusieurs fois dans les projets de réforme militaire de Dezső Szabó — que l'aspect esthétique du lieu de travail et des machines exerce un effet direct sur la productivité et contribue à la spiritualisation du travail industriel.[42] Bien qu' à notre connaissance, le nom de Sorel ne figure pas une fois dans ses œuvres, tout ceci prouve que Dezső Szabó connaissait les ouvrages de Sorel, qu'il les connaissait même très bien et qu'il en avait assimilé des parties importantes, les adaptant à sa manière et rejetant tout ce qu'il considérait comme inacceptable ou contraire à ses opinions.[43]

Bien entendu Szabó avait pu faire la connaissance des écrits de Sorel par d'autres voies; ses rapports avec le cercle de Péguy et les «Cahiers de la Quinzaine» sont attestés par d'autres facteurs également. Il est tout à fait improbable que la coïncidence de ses opinions avec celles du jeune Romain

Rolland, qui en était à ses débuts littéraires dans les Cahiers, soit fortuite. La *Foire sur la place*, celui des volumes de *Jean-Christophe* qui fit le plus de bruit, et qui parut pour la première fois dans les Cahiers, exerça incontestablement une forte influence sur Dezső Szabó, et l'on est en droit de le considérer comme un antécédent français de son roman *Az elsodort falu*. Non seulement par ce qui est un emprunt direct: l'attaque de Rolland contre les libres penseurs s'identifie pleinement, par sa passion et sa tendance, aux nombreuses diatribes de Dezső Szabó contre les libéraux, lancées dès après 1910.[44] De même, la conception de la féminité, exposée par Rolland pour dépeindre la vanité mondaine de l'un de ses personnages, deviendra la base de celle de Dezső Szabó, et reparaîtra plusieurs fois dans ses romans et récits.[45]

Ces opinions et ces attitudes n'étaient généralement chez Romain Rolland que fugitives, et il sut presque toujours s'en débarrasser complètement par la suite; par contre, Dezső Szabó y retrouvait sa propre essence. Dans le ton passionnément anticitadin, antiintellectuel, fondé sur des personnages-clé et voisin de celui du pamphlet, dont se servit Rolland pour écrire la *Foire sur la place* qui était le bilan littéraire du désenchantement, et transitoire, bien que caractéristique que lui fit éprouver l'issue de l'affaire Dreyfus, l'écrivain hongrois retrouva de nouveau son propre ton, sa propre forme d'expression, qu'il gardera jusqu'au bout, à partir de son deuxième roman.

Malgré les faits accumulés qui rendent plus que probables ses rapports spirituels avec le cercle de Maurras et celui de Péguy, nous ne pouvons nous appuyer, pour attester cette influence, sur aucune confession directe de Dezső Szabó. Il existe cependant, au début du vingtième siècle, une philosophie, dont l'influence exercée sur Dezső Szabó est parfaitement certifiée par le fait qu'il en a parlé et qu'il consigne dans ses méditations lyriques à quel point sa rencontre avec cette théorie lui a ouvert les yeux. Or, cette philosophie est le pragmatisme, très en vogue au début du siècle sous la forme que lui donna William James.[46] Son article paru en 1912 dans le Nyugat, *Jamest olvasom* (Je lis James)[47] attire l'attention sur un seul trait du pragmatisme — qui, il est vrai, est le plus important de toute cette théorie, particulièrement en ce qui concerne l'évolution future de Dezső Szabó—à savoir sur la relativité de la vérité, déterminée par le but.

Ce fut pour lui une révélation saisissante, mais, dans le livre de James,[48] il trouva aussi de nombreuses vues qui renforçaient les impulsions venues d'ailleurs. Ainsi, on y rencontre l'antiintellectualisme et l'antirationalisme si caractéristique des autres philosophies irrationalistes, tout comme l'adoption de la métaphysique, l'élévation de la foi subjective au rang de juge absolu, et la conciliation empiriste entre l'innovation et la tradition. Tout ceci est caractéristique du pragmatisme, mais ne peut être séparé des autres écoles philosophiques irrationnelles, et prouve simplement que cette école — selon les mots judicieux de György Lukács — est réellement un «magasin d'idéologies»[49] où l'on trouve tout ce dont la bourgeoisie américaine et européenne du

début du siècle avait un besoin urgent. La relativisation de la vérité et la formulation de l'utilité comme critère décisif fut pour Dezső Szabó réellement péremptoire: elle lui offrait non seulement l'idée de la «vérité comme crocs du loup», dont il ne se séparera plus, mais légalisait du coup à ses yeux son propre éclectisme idéologique, et autorisait *a priori* ses volte-face brusques, au gré du vent, pour ne pas avoir à consulter d'autres repères que la boussole parfois très capricieuse de sa propre âme.

Loin d'en dresser un inventaire complet, les considérations qui précèdent ne font sans doute que sommairement indiquer les origines des idées et des courants idéologiques qui exercèrent une influence sur Dezső Szabó. Il serait certainement aisé d'en ajouter encore, mais ceci suffira en tout cas, pour prouver que l'idéologie de Dezső Szabó n'était certainement pas le fruit d'une intuition spontanée, comme l'ont toujours voulu faire croire ses adeptes et lui-même, mais qu'elle se rattache par de nombreux fils au réseau serré des philosophies idéalistes et irrationnelles du début du siècle. L'idéologie que Dezső Szabó propageait avec un verbalisme séduisant, un style désarmant et un ton extrêmement spirituel, était doublement moderne à son époque: d'une part, parce qu'il introduisait dans la pensée littéraire et publique hongroise des idées en vogue et quand-même nouvelles; d'autre part, parce qu'il entendait se servir de ces pensées — venues maintes fois de la droite — pour renforcer le camp de la gauche, tant que la montée révolutionnaire dura dans notre pays. Il fut moderne, mais plutôt au sens de «nouveauté» du mot qu'au sens réel de «moderne»; car les mouvements idéologiques sur lesquels il s'appuyait luttaient tous, directement ou indirectement, contre la vraie nouveauté sociale et historique, à savoir contre l'expansion et la domination de la classe ouvrière et de son idéologie. L'autre trait tout à fait nouveau de l'attitude idéologique de Dezső Szabó c'est qu'il essaye de subtiliser des munitions dans l'arsenal de la réaction philosophique et sociale, pour appuyer les luttes de la gauche — comme ses maîtres puisaient la source d'une vie nouvelle de la décadence poussée au paroxysme.

Chez nous, et à l'intérieur du camp radical même, ces idées n'étaient pas isolées: il y rencontrait des personnes sympathisant avec l'une ou l'autre de ses idées. Ils pouvaient progresser ensemble tant que la question du but ne se posait pas nettement; mais dès que cette question était soulevée, comme dans la discussion autour du *Az individualizmus csődje* (la Faillite de l'individualisme) la scission fut inévitable entre ceux qui aspiraient à une sorte de socialisme à travers la réalisation des libertés individuelles, et ceux qui voulaient réaliser l'unité conformément au modèle médiéval, et ceci même dans l'intérêt du socialisme.[50]

En 1913 la montée de la vague révolutionnaire et progressiste, dans la société hongroise s'arrête subitement, et ce déclin est rendu encore plus grave par le déclenchement de la première guerre mondiale. A cette époque la grande

majorité des intellectuels (les meilleurs même d'entre eux, à l'exception du seul Endre Ady) étaient tombés dans un enthousiasme nationaliste bêtifiant, ou cachaient devant eux-mêmes, sous le mot d'ordre social-démocrate de «la libération du peuple russe», la réalité impérialiste de la guerre. Cette évolution exerça naturellement, sur Dezső Szabó comme sur les autres, une influence très grave.

Comme nous avons pu le voir plus haut, le rationalisme, le matérialisme et la métaphysique se mêlaient et se combattaient sans cesse dans son système idéologique. Tant que sa cause est celle du camp radical, ce sont le rationalisme et le matérialisme qui l'emportent, sans qu'il puisse ou sans qu'il veuille écarter de son idéologie spécifiquement éclectique les tendances antagonistes. Or, le recul de la vague progressiste, le déclenchement de la première guerre mondiale et les bouleversements idéologiques et individuels effectifs qu'il provoquait, ainsi que sa rupture ultérieure — qui s'explique peut-être en partie par ces événements — avec les revues *Huszadik Század* et *Nyugat* — favorisèrent les tendances opposées, le renforcement, voire la prédominance unique de l'irrationalisme et de la métaphysique.

Dans ses écrits d'alors, ce combat peut se suivre pas à pas. La lettre d'amour d'un lyrisme admirable qu'il envoya d'Ungvár, après le début de la guerre, à son grand amour sur les pages de la revue *Nyugat*,[51] dépeint sa passion en des paroles nostalgiques et résignées. Il y a là une évocation visionnaire des horreurs de la guerre et le bilan de sa profonde déception d'intellectuel. Déçu par la raison et le progrès, il opère une volte-face vers l'irrationnel et se détache des grandes idées d'humanité, en faveur de la race et du mythe du peuple, incarnation pure de la race.[52]

Cette dépression des idéaux perdus et de l'impuissance sont parfois encore dominées par des sentiments meilleurs. Dans la discussion sur l'âme française qu'il eut avec Géza Laczkó au début de la guerre,[53] il fait même entendre une note particulièrement hardie. Il y souhaite, en effet, dans un langage lyriquement voilé la transformation de la guerre impérialiste en guerre de classes, ce qui correspond aux vues de l'extrême gauche de l'époque, formulées lors de la conférence de Zimmerwald.[54] Les limites de ses vues exposées dans *A francia lélek keresztmetszete* et les tendances opposées qui prédominaient en lui peuvent cependant être facilement décelées dans les études concernant ce sujet, en premier lieu dans *Az individualizmus csődje*. Un an auparavant, dans *A francia pszichéhez*, il avait déjà exprimé les mêmes pensées, en les appliquant alors au peuple français. Selon lui, jusqu'à Rousseau, l'essentiel de l'âme de de la race française était l'antiindividualisme, tandis que la démocratie est le poison de la race. Dans *Az élhetetlen ember leveleiből*, il effleure déjà l'idée de submersion dans la race, comme unique refuge. Il en fera son programme un an plus tard, à la fin de 1915.

«C'est l'éternel retour: Jean est la terre dans laquelle tu pourriras, Jean est le blé qui naît de Jean, Jean est celui qui le moissonnera.

Tu étais ma seule foi, puis je suis devenu incroyant. Tu étais mon seul but, et j'ai perdu mon chemin. Tu étais mon seul sens: je suis devenu un mot étranger. Mais je reviens pour mourir en toi.»[55]

Si nous essayons de traduire cette confession lyrique dans le langage de la raison, nous verrons que ces quelques phrases sont la négation de son moi antérieur, un retour aux origines, à l'idée de la race: la «perte du chemin», le «mot étranger» ne peuvent se rapporter, pour qui connaît la carrière de Dezső Szabó, qu'à la collaboration avec le radicalisme hongrois. Il se tourne vers la race, vers l'exaltation de l'idée raciale, mais il considère l'avènement de la révolution dans la société comme imminente et inévitable. Il ne veut cependant l'accepter que si elle réalise l'apothéose de la race: c'est ce programme que présente *Az individualizmus csődje*. Au fond c'est à ces idées qu'il entend gagner par son article d'introduction les jeunes, le camp littéraire des activistes qui s'organisent, le cercle de Kassák, le groupe de la revue *Tett* (L'Action), lorsqu'il ne consent à prendre connaissance de la guerre qu'en tant que phénomène psychique dispensateur dans la vie comme dans la littérature d'une vitalité nouvelle.[56]

Déception après la coopération avec le progrès social, retour sur son ancien moi, vers l'idée de la race et, dans l'intérêt de l'avènement de cette idée, revendication de la dictature extrême, à tout prix: voilà les mots qui résument le chemin de Dezső Szabó jusqu'à 1917. Tel est la plate-forme sur laquelle il se placera pour considérer la révolution et la contre-révolution; il n'approuvera l'une et l'autre que jusqu'au moment où il croira pouvoir réaliser cette idée à travers elles. Dès que le cours de l'histoire ne s'adaptera plus à ses idées, il s'y opposera et cherchera des formes nouvelles pour le même contenu, afin de réaliser ce qu'il croit être sa mission de rédempteur enfin définitivement établie.

La polémique qui, pendant ces années, revêt dans toute l'Europe des proportions gigantesques, et dont les remous se manifestent jusque dans l'âme et dans les convictions de Dezső Szabó, sera immortalisée par un chef-d'œuvre paru vers le milieu des années 1920. C'est la *Montagne magique*, où Thomas Mann a condensé dans le vaste débat entre Settembrini et Naphta le grand dilemme idéologique et politique de l'époque. Hans Castorp au petit pied, se débattant dans les conditions mesquines des petites villes, Dezső Szabó poursuit ce dialogue avec lui-même, en son for intérieur. Et peu après que Castorp quitta le champ des batailles idéologiques pour aller servir d'argument infinitésimal dans la grande et sanglante discussion des peuples, Dezső Szabó lui aussi prenait position. Reniant définitivement Settembrini, il adoptait les vérités de Naphta, y retrouvant une forme nouvelle, plus élevée, plus générale et plus complète de ses propres convictions de jeunesse.

NOTES

[1] Il est peut-être inutile de souligner que nous ne considérons pas du tout comme fascistes, ou réactionnaires dans leur totalité ou leur majorité, les penseurs et les artistes dont il sera question dans ce qui suit, d'ailleurs ce n'est pas en premier lieu eux, mais leur influence, et particulièrement l'influence qu'ils exercèrent sur Dezső Szabó, un de leur disciples, que nous nous proposons d'étudier.

[2] Cf. Lukács, Gy., *Az ész trónfosztása* (le Détrônement de la raison). Budapest, 1956; cf. surtout le chapitre préliminaire.

[3] *Huszadik Század*. 1913. I. p. 76—82. L'ouvrage pris pour prétexte est celui de Chr. Cherfils: *l'Esthétigue positiviste*, Paris, 1909.

[4] «. . . tout le passé, toutes les croyances, toutes les tendances et institutions représentent le travail de l'homme, suivent les inclinaisons de l'âme humaine (. . .) et c'est pourquoi il faut exploiter ce passé dans des conditions nouvelles, pour l'humanité, comme un capital, de la manière la plus intégrale, sous tous les rapports possibles. (. . .) en général, les travailleurs intellectuels préparant une époque positive ont à remplir la même tâche que les prêtres, que les écrivains du christianisme primitif: introduire les résultats du passé dans le système de la pensée moderne afin que les pensées anciennes puissent servir d'appui aux nouvelles.» — Loc. cit.

[5] *Vita az irodalom és társadalom viszonyáról* (Discussion sur les rapports de la littérature et de la société), *Huszadik Század*, 1912. II. p. 317—319, et *Az irodalom, mint társadalmi funkció* (la Littérature comme fonction sociale) *Nyugat*, 1912. I. p. 755—763. Cette dernière étude contient des thèses en réponse à l'enquête de la Société Sociologique.

[6] *Nyugat*, 1914. I. p. 433—437.

[7] Cf. les introductions de A. Fouillée, ami de Guyau et propagateur enthousiaste de ses œuvres, aux ouvrages de ce dernier, et particulièrement son ouvrage: *Nietzsche et l'immoralisme*, Paris, 1902, dans laquelle il exagère cependant l'influence de Guyau sur Nietzsche — D'ailleurs D. Sz. connaissait à fond l'ativité de Fouillée aussi, comme il ressort d'un de ses comptes rendus: *Fouillée*, *Nyugat*, 1912. II. p. 224—225.

[8] «Je travaille actuellement à une étude importante, qui s'occupera de Guyau et de Tarde. Ces deux hommes sont vraiment frères, si divergentes que soient leurs vues sur l'importance sociale de l'individu. Tous les deux sont latins dans leur plus profonde racine et tous deux ont une foi inébranlable dans la vie.» *Spanyol dolgok* (Choses espagnoles), *Nyugat*, 1911. II. p. 949.

[9] C. f. Vámbéry, R., *Tarde rendszere* (le Système de Tarde), Budapest, 1904. Bibliothèque de Huszadik Század, No. 4.

[10] La première édition parut en 1890, bien que certains chapitres aient été présentés à partir de 1884 dans la Revue Philosophique. En outre, il convient enncore de mentionner un abrégé plus populaire de ces doctrines *(les Lois sociales*, Esquisse d'une sociologie, Paris 1898), ainsi que son recueil d'études intitulé *l'Opinion et la Foule* (Paris 1901).

[11] Davis Jr., M. M., *Gabriel Tarde*. An Essay in Sociological Theory, New York 1906. On y trouve une bibliographie minutieuse des œuvres de Tarde et de la littérature principale à son sujet. Il est intéressant que le respect éprouvé par l'auteur à l'égard de Tarde n'est nullement ébranlé par le fait qu'il prouve clairement par des expériences effectuées à l'université de Columbia, que la théorie de Tarde ne possède aucune base réelle.

[12] Cf. James, W., *Great Men and their Environment*, *Atlantic Monthly*, 1880.

[13] C'est de A. Cournot que cette idée est passée dans Tarde; cf. Davis Jr., M., op. cit. p. 29. On la retrouve très souvent chez D. Sz., et le plus nettement dans son article intitulé *J. J. Rousseau érzelmi morálja* (le Moral affectif de J. J. Rousseau), *Huszadik Század*, 1912. I. p. 743.

[14] «Car chaque civilisation donnée, formée d'idées de génie provenant d'un peu partout et harmonisées logiquement quelque part, se fait à la longue sa race ou ses races où elle s'incarne pour un temps; et il n'est pas vrai, à l'inverse, que chaque race se fasse sa civilisation. Cela signifie, au fond, que les diverses races humaines, bien différentes en cela des diverses espèces vivantes, sont collaboratrices autant que concurrentes;qu'elles sont appelées, non pas seulement à se combattre et à s'entre-détruire pour le plus grand profit d'un petit nombre de survivants, mais à s'entr'aider dans l'exécution séculaire d'une œuvre sociale commune, d'une grande société finale, dont l'unité aura été le fruit de leur diversité même.» *Les Lois de l'imitation*, p. XVII.

[15] *L'Opinion et la Foule* s'occupe presque en entier de ce problème, et examine l'attitude différente du public écoutant un orateur et des lecteurs (Foule et Public) et la différence de l'influence exercée sur eux.

[16] «Pour dire tout le fond de ma pensée sur la source inconnue et inconnaissable des répétitions universelles, ce n'est peut-être pas seulement une ambition immense et universellement répandue qui suffit à les expliquer. (. . .) Je songe que la complaisance à se répéter indéfiniment sans jamais se lasser est un des signes de l'amour, que le propre de l'amour, dans la vie et dans l'art, est de dire et de redire toujours la même chose, de peindre et de repeindre toujours les mêmes sujets; et je me demande alors si cet univers qui semble se complaire en ses monotones répétitions ne révèlerait pas, en ses profondeurs, une dépense infinie d'amour caché encore plus que d'ambition.» *Les Lois de l'imitation.* p. 395.

[17] Il rend compte dans son autobiographie manuscrite de la grande influence qu'exerça sur lui Nietzsche, à l'époque où il faisait sa première année d'études universitaires; il le relut plusieurs fois.

[18] *Morál* (La Morale), *Nyugat*, 1913, II, p. 289—291.

[19] Cf. Lukács, Gy., op. cit. p. 318. En ce qui concerne l'influence de Nietzsche, son importance en Europe, je m'appuie jusqu'au bout sur les œuvres et la critique de Gy. Lukács, particulièrement sur les chapitres y relatifs de *A polgári filozófia válsága* (la Crise de la philosophie bourgeoise), Budapest, 1947, et *Az ész trónfosztása.*

[20] Une réminiscence de cet état ancien — et l'accomplissement des désirs de la rédaction — est son article publié dans *Nyugat* (Anatole France, 1914, I, p. 616—618.) qu'il ne publia jamais dans ses recueils et renia à plusieurs reprises.

[21] Cf. Seillière, C., *Introduction à la philosophie de l'impérialisme*, Paris, 1911, 55—56, et Lukács, Gy., *Az ész trónfosztása*, p. 518—528, 544—548.

[22] On trouve l'analyse la plus détaillée de l'évolution idéologique de Barrès, de ses sources idéologiques et, dans une certaine mesure, de la détermination sociale de ses idées dans E. R. Curtius: *Maurice Barrès und die geistigen Grundlagen des französischen Nationalismus*, Bonn, 1921.

[23] On en trouve maints exemples dans *Du Sang, de la Volupté, de la Mort.*

[24] Curtius, E. R., op. cit. p. 217—218.

[25] Une bonne illustration de la double conception raciale que nous venons de présenter est, dans le contexte hongrois, d'une part la notion de race de D. Sz., — qui peut être élargie et rétrécie au cours des années, selon les changements de la situation, justement par son manque de netteté, de clarté et sur une base surtout intuitive et affective — et d'autre part par la doctrine démente de biologie-raciale d'un Lajos Méhelÿ.

[26] Au sujet de l'influence idéologique et littéraire de l'affaire Dreyfus cf. l'étude de J. Vier *(l'Affaire Dreyfus et le nationalisme littéraire)*, dans le 3e volume de l'Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des Littératures (p. 1242—1247).

[27] «Il est d'une autre importance de dissiper un malentendu concernant la doctrine politique dont je m'inspire. Cette doctrine est la Contre-Révolution . . .» Lasserre, P., *le Romantisme français*, Paris, s. d., p. XXV. — J'ajouterai, pour la clarté de la terminologie qu'ici l'expression «contre-révolution» signifie plutôt opposition à la révolution, c'est-à-dire le rejet de la grande révolution française, qu'acception politique de la contre-révolution: néanmoins, du point de vue pratique et politique, les deux termes avaient le même sens dès cette époque.

[28] Il convient d'indiquer que les *Jegyzetek Jean-Jacques Rousseau-hoz* (Notes sur J. J. Rousseau) préconisaient apparemment des principes contraires et approuvaient ardemment la révolution; les opinions mûries de D. Sz. sont exprimées sans aucun doute par l'article précédent, dûment approfondi et soigneusement écrit; le suivant est plutôt du publicisme lyrique, sous l'influence du grand exploit du mouvement ouvrier hongrois qui eut lieu à cette date, le «jeudi sanglant».

[29] Ajoutons que Lasserre a dans ses conclusions un esprit de suite remarquable: il exige, à l'encontre de la libre concurrence, l'organisation corporative, le droit de constituer librement les monopoles, le rétablissement du droit familial féodal, et la domination illimitée de «l'élite pensante» sur les foules: au fond, il pose dès cette époque les bases de principe du type fasciste de l'impérialisme. (Loc. cit. p. 340, 343). Tout ceci n'avait pas encore été exprimé à cette époque par D. Sz. Mais ces idées se retrouveront plus d'une fois sous sa plume.

[30] L'étude la plus importante parue jusqu'à présent à ce sujet est celle de Z. Harsányi: *A „franciás" Nyugat* (le Nyugat d'orientation française), Debrecen, 1942; elle ne suppose même pas de tels rapports.

[31] Balázs, B., *Párizsi levél* (Lettre de Paris) Ny. 1912, II. p. 71—73; c'est le proche parent de l'exigence de monumentalité qui peut être décelée déjà dans les premières études de Sz., et se manifeste dans tous ses articles d'esthétique générale, le plus directement — dans la variété la plus proche de la formulation de B. Balázs — dans son article *Az egész*

emberért (Pour l'homme intègre) paru dans le *Nyugat* en 1919, et à la réalisation artistique de laquelle il aspira désespérément pendant toute sa vie.

[32] »Il y a des hommes qui ne peuvent penser que des sottises. C'est à ces derniers qu'appartient Georges Sorel, cet homme dont tout le monde sait à quel point il est confus . . .» *Lenin Művei* (Oeuvres de Lénine), t. 14 *(Matérialisme et empiriocriticisme)* p. 303. — «Marx est critiqué du point de vue de l'anarchisme . . . par Sorel . . .» *Karl Marx*, Loc. cit. t. 21. p. 82.

[33] La première édition date de 1906; je me suis servi de la 7e édition, c'est à celle-ci que se rapportent mes citations.

[34] *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1907. p. 103. Cf. D. Sz. et ses explications sur son propre socialisme: *Beszélünk, mert félünk* (Nous parlons, car nous avons peur) *Május*, 1913. no. 3. p. 121—124.

[35] *Réflexions sur la violence*, p. 219. Cf. encore: Rossignol, F., *la Pensée de Georges Sorel*, Paris, 1948, p. 44—45, où il expose en détail comment et en quoi l'idée du mythe est passée de Bergson à Sorel. J'observerai ici, combien il est intéressant que, tout en connaissant Bergson, et même l'ayant entendu à Paris, D. Sz. dans ses écrits ne manifeste nullement son influence philosophique directe.

[36] *Vues sur le problème de la philosophie. Revue de Métaphysique et de Morale*, 1910. p. 606.

[37] Sorel, G., *le Procès de Socrate*, Paris, 1889, p. 227.

[38] Sorel, G., *la Valeur sociale de l'art, Revue de Métaphysique et de Morale*, 1901. p. 257—258, et *Réflexions sur la violence*, p. 268—270.

[39] Cf. Wanner, G., *Georges Sorel et la décadence*, Lausanne 1943, p. 55 et F. Rossignol: op. cit. p. 256.

[40] Cf. Rossignol, F., op. cit. p. 97. Par ailleurs, ceci a pu passer directement de W. James à D. Sz., tout comme Sorel aussi l'a emprunté à celui-là, de même que la considération de la religion comme mouvement social. Cf. James, W., *The Varieties of Religious Experiences*, New York, 1902.

[41] Cf. Wanner, J., op. cit. p. 70, et bien entendu tout l'ensemble des *Réflexions sur la violence*.

[42] *La valeur sociale de l'art*, loc. cit. p. 273.

[43] Un exemple caractéristique de ce rapport est le symbole du Juif errant: Sorel l'utilise pour la première fois pour la représentation du socialisme *(Réflexions sur la violence*, p. 24) mais seulement comme allusion abstraite; dans *Pascal éjszakája* (la Nuit de Pascal, Ny. 1913. II., p. 137—143) D. Sz. le transpose complètement, l'enrichit en le colorant — mais la tendance reste la même en ce qui concerne le contenu.

[44] *La Foire sur la place* fut publiée au cours de l'année 1907 dans les Cahiers de la Quinzaine, sous forme de feuilletons, et parut sous forme de livre en 1908; la première traduction hongroise date de 1918 (cf. Dobossy, L., *Romain Rolland, az ember és az író*, [Romain Rolland, l'homme et l'écrivain] Budapest, 1961. p. 246.) Dans cette œuvre, Rolland écrit ce qui ce suit sur les libres penseurs: «Ils tendaient beaucoup moins à détruire l'Église qu'à la remplacer; et, de fait, ils formaient une église de la Libre Pensée. (. . .) C'était une bouffonnerie inénarrable que ces milliers de pauvres bêtes, qui avaient besoin de se réunir en troupeaux pour'penser librement'. Il est vrai que la liberté de pensée consistait à interdire celle des autres, au nom de la Raison, car ils croyaient à la Raison, comme les catholiques à la Sainte Vierge.» p. 198. Pour illustrer leur parenté de pensée, prenons la confession de D. Sz. sur l'époque et le libéralisme, née quelque trente ans plus tard, pour remplacer les nombreux exemples contemporains que l'on pourrait citer. Cet éloignement d'une génération — et l'identité d'opinion, et même de formulation — témoignent encore plus éloquemment de la force de ce rapport: «Pourquoi tous mes sentiments d'humanité et de justice ont-ils été frappés par le libéralisme débauché dans la deuxième moitié du XIXe siècle? Parce que, sous prétexte de lutter contre l'intolérance, il s'efforçait avec la fureur la plus aveugle, l'intolérance la plus criminelle, de détruire tout ce qui ne correspondait pas à ses intérêts dominants. Sous prétexte de mener une guerre d'indépendance contre la tyrannie de la foi et des dogmes, il exigeait une foi absolue et aveugle à l'égard de ses propres dogmes, inorganiques et inventés de toutes pièces, et il persécutait avec une volonté de destruction plus forte que celle de toute autre Église les hérétiques de cette foi.» *Életeim* (Mes vies), manuscrit, p. 387.

[45] Voici ce qu'écrit R. Rolland sur Colette Stevens, la petite millionnaire du roman à qui Jean-Christophe donnait des leçons de piano: «Elle était femme. Elle était comme une onde sans forme. Toutes les âmes qu'elle rencontrait lui étaient comme des vases, dont, par curiosité, par besoin, sur-le-champ, elle épousait les formes. Pour être, il fallait toujours qu'elle fût un autre. Toute sa personnalité, c'était qu'elle ne restait pas. Elle

changeait de vases, souvent.» Loc. cit. p. 156. — Le personnage correspondant le plus proche et le plus important est la Tintinella de *Lélek-mocsár* (Marais des âmes), mais cette figure revient plus d'une fois par la suite dans les portraits de femme de D. Sz.

[46] Le véritable fondateur et élaborateur du pragmatisme fut C. S. Peirce, dont les opinions (en partie mal interprétées) furent répandues par W. James. Peirce protesta violemment et à plusieurs reprises contre la vulgarisation de James. Cependant c'est sous l'interprétation de ce dernier que l'école devint connue dans le monde entier et c'est sous cette forme qu'elle exerça son influence — pour nous également seule cette variété est importante. Cf. Russell, B., *Wisdom of the West*, Londres, 1959, p. 276—279.

[47] Ny. 1912, II, p. 721—723. «Alors il tomba sur James, qui lui enseigna ce qui suit:

Les vérités absolues, s'il en est, sont des astres froids, qui touchent l'orbite de notre terre. Elles n'ont pas de sens pour l'homme, et sont donc comme si elles n'existaient pas.

Nous ne possédons que des vérités outils. (. . .) La vérité qui n'est bonne à rien: ce n'est pas une vérité. La vérité ne peut être un but, car le but est toujours l'homme. (. . .)

Si la vérité se brise, jette-la comme une pioche fêlée et prends-en une autre, cent, mille s'il le faut, mais continue à piocher. Car il y a toujours des bouches affamées, et tes muscles aussi doivent prendre part au travail. (. . .)

La vie humaine est la seule réalité, et que tu sois poète, savant ou artiste: tous tes actes doivent être une action vivante dans cette vie.»

[48] James, W., *Pragmatism*, New York, 1907. — La première édition du livre existait même dans la dernière bibliothèque de Sz.; l'exemplaire est aujourd'hui à la bibliothèque Eötvös.

[49] Lukács, Gy., Op. cit. p. 19.

[50] Il est intéressant d'observer que, dans cette discussion, D. Sz. dirige un feu roulant sur la «démocratie de la libre concurrence» — à l'époque où le capitalisme européen évolué n'est plus caractérisé depuis longtemps par la libre concurrence, mais par la domination impérialiste de plus en plus poussée des monopoles; l'attaque dirigée contre la libre concurrence servait déjà à l'époque — comme l'a bien senti Oszkár Jászi, qui l'attaqua — dans les conditions du capitalisme, le renforcement du pouvoir des monopoles.

[51] *Az élhetetlen ember leveleiből* (Des lettres d'un homme incapable) Ny. 1914, II. p. 370—372.

[52] «La guerre a marché sur moi et elle a écrasé ma dernière grande fierté, le dernier prétexte de l'existence. Je croyais à la création du grand idéal humain, au pouvoir universel de la beauté, je croyais à la sainte humanité édifiée sur la mort des fois. Que dois-je oser croire à présent, et que dois-je oser nier? Moi, le Don Quichotte désarmé des lettres, je chancelle inutilement, et mon frère simple et sauvage jure et entoure de son jeune corps la motte de terre blessée de sa patrie. Lui n'était ni libre penseur, ni socialiste, ni humanitaire, c'était un simple homme de race.»

[53] *A francia pszichéhez* (Le psychique français). *Huszadik század*, 1915, I. p. 38—44. *A francia lélek keresztmetszete* (L'analyse de l'âme française) Ny. 1915, 1, p. 168.

[54] «C'est justement ce que nous devons (. . .) proclamer, que cette folie a été provoquée non pas par une fatalité de politique extérieure, non pas par la fatalité des peuples, mais par celle de la politique intérieure de tous les pays. Tous les peuples vont rejeter leur belle vie unique sous le signe de la même fatalité. Notre ennemi principal et implacable n'est ni le Français, ni l'Anglais, mais l'ennemi commun des Géza Laczkó hongrois, allemand, anglais, français, c'est la fatalité qui les envoie à la mort, et que les Géza Laczkó, nous tous devrons tuer par tous les moyens. Si nous tuons nos ennemis, d'autres renaîtront de leurs cendres. Nous devons tuer la possibilité que nous ayons encore des ennemis. C'est là notre tâche commune à tous les hommes.» *A francia lélek keresztmetszete*, loc. cit.

[55] *Búcsúzások* (Adieux) loc. cit.

[56] «Cette danse macabre criminelle, ignoble, démente n'est importante que du fait qu'elle est psychique. La titubation sanglante des millions d'hommes sera, quant à elle, résumée par une seule page des livres d'histoire . . .

Après tous les morts, la littérature sera une vie intense: la pitié humaine élargie repoussera ses frontières vers de nouveaux horizons. Les classes historiques sont mortes à la guerre — d'une façon comique et ignoble — l'esthétique meurt de même. La littérature va vivre avidement toutes les vies, comme il en fut jadis du jeune naturalisme. (. . .) Le beau dépasse l'art, et la vie est une beauté plus large que le beau. Les droits nouveaux sont si urgents, des faims si grandes sont devenues de saintes dettes, que la petite mélodie naïve de l'art pour l'art sera un temps sans intérêt. (. . .) L'artiste, l'écrivain sera de nouveau un ouvrier parmi les ouvriers, un militant parmi les militants.» *Keresztelőre* (Pour un baptême), *A Tett*, 1915. nº. 1.

Leningrad – Moscou – Gagra

(LA RENCONTRE ORGANISÉE PAR L'UNION EUROPÉENNE DES ÉCRIVAINS)

La conférence de l'Union Européenne des Écrivains à Leningrad a commencé le 5 août et s'est poursuivie pendant quatre jours. Elle portait sur les problèmes du roman contemporain, dans une atmosphère de franchise et de vérité, sur un ton très décidé, souvent même acerbe, de la part des camps opposés. La séance de clôture de la conférence eut lieu le 8, et la nuit du 12 nous repartions déjà pour Moscou.

Les quatre-vingt-dix délégués de dix-sept pays furent transportés des hôtels de Leningrad à la gare par trois autobus. Il se trouva que, dans l'un d'eux, mon voisin fut Alexeï Sourkov. C'était l'un des organisateurs de la part des Soviétiques, et à présent il était préoccupé, en bon maître, de la valeur de la récolte, des résultats du travail et de ses éléments problématiques. Je n'étais sans doute pas le premier à qui il s'adressait pour connaître son opinion sur les quatre jours de discussion. Mais pour l'instant je subissais encore les impressions chaotiques de mon séjour à Leningrad; le passé et l'art de la ville; l'année 1917, qui inaugura une nouvelle ère de l'histoire mondiale; l'esprit des 900 jours du blocus nazi-fasciste que subit la ville à l'époque de la Grande Guerre de Défense Nationale; et les impressions de la rencontre des écrivains, toutes les conversations personnelles, la discussion des quarante-deux écrivains «orientaux» et «occidentaux», sur la rive la plus rapprochée de la Néva; dans la grande salle du Foyer des Écrivains, en face du célèbre symbole historique, l'Aurora. En résumant ces impressions désordonnées et confuses, et sans avoir peut-être suffisamment repassé ma réponse dans ma pensée, je déclarai à peu près ce qui suit à Sourkov:

— A la Conférence de l'Union des Écrivains, la grande majorité des écrivains européens d'idéologies différentes se sont rapprochés l'un de l'autre beaucoup plus que nous ne l'aurions espéré auparavant. Les représentants des pays capitalistes ont pu prendre conscience, par des expériences personnelles, des résultats et des perspectives du socialisme. Quant aux échanges de vues qui ont pu se faire dans une atmosphère agréable et ouverte, ils ont donné un exemple riche en enseignements aux discussions idéologiques basées sur les principes de la coexistence pacifique. Cet échange de vues n'a pas abouti à Leningrad à une résolution. Cependant, alors que les écrivains socialistes ont pu eux aussi tirer profit de cette rencontre, et enrichir leurs arguments, les délégués des pays capitalistes ont été portés à prendre en considération une juste orientation; les interventions des plus éminents d'entre eux, ainsi que d'autres manifestations du même genre, ont d'ailleurs même dépassé les débuts de ce processus. Ce que je viens de dire, ainsi que le renforcement de l'amitié et de la coopération, sont déjà des résultats, et des résultats non négligeables. —

Sourkov approuva mes paroles d'un signe de tête. Lorsque l'autobus arriva à la gare, il marcha à mes côtés sans mot dire, comme s'il était préoccupé par d'autres pensées. A l'entrée de la gare, il s'arrêta: en 1912, dit-il, c'est à cette gare que je suis arrivé de mon village, pour entreprendre une *vie indépendante*. — Puis il se tut de nouveau. Et

nous avançâmes en silence à l'intérieur, dans le va-et-vient de la gare. — J'avais treize ans et demi à l'époque — ajouta-t-il encore, et après cette courte phrase nous nous perdîmes de vue. Mais ses paroles continuaient à m'obséder. Il y a cinquante et un ans de cela, me disais-je en moi-même. Et quelles années ! J'ai appris, par les notes d'un recueil de poésies, qu'au début le petit paysan de treize ans et demi était commis dans la capitale tsarienne. Il travaillait où il pouvait; et il avait un mal infini à subvenir à ses propres besoins et à ceux de ses parents, paysans pauvres. Par la suite, sa biographie devint, si l'on veut, le type de la biographie d'un grand soldat de l'État Soviétique. Après la Révolution, il entre dans l'Armée Rouge et combat pendant toute la guerre civile. Puis il devient journaliste. Ses poèmes le rendent populaire. Plus tard il est rédacteur, organisateur, et ses recueils de poèmes paraissent régulièrement. Jusqu'en 1959, Sourkov est le chef de la Fédération des Écrivains Soviétiques; actuellement encore, il est l'un des secrétaires de cette organisation.

— J'avais treize ans et demi à l'époque! — La brève phrase continue à résonner à mes oreilles, même après notre séparation. Je pense à ces cinquante et un ans, mais au fond de mes pensées, je sens de plus en plus l'emprise de l'histoire, de ce demi-siècle qui, devenu de plus en plus brillant, a filé dans un éclair éblouissant. Lorsque je retrouve Alexeï Sourkov, il est déjà près du train, en grande conversation avec Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. — Nous leur faisons un signe amical, puis les Hongrois montent dans le convoi appelé *Flèche Rouge*. Ce train luxueusement aménagé et formé exclusivement de wagons-lits parcourt en huit heures la distance de huit cents kilomètres qui sépare Leningrad de Moscou. Accoudé à la glace baissée du compartiment, j'observe le trafic de la gare. Nous sommes arrivés trop tôt, la plupart des écrivains ne sont pas arrivés. Je reconnais la silhouette trapue d'un poète de Leningrad, Alexandre Prokofiev; c'est le chef de la fédération des écrivains de Leningrad, et c'est en cette qualité qu'il prend congé des participants de la conférence. Un peu plus loin j'aperçois les Français; la romancière Natalie Sarraute, le poète André Frénaud; à une quinzaine de pas derrière eux vient le Polonais Jerzy Putrament; quelques Anglais, l'un des vice-présidents de l'Union des Écrivains John Lehmann, le romancier William Golding et le poète yougoslave Ivan Lalić. Puis j'aperçois Kate O'Brien, l'excellente romancière irlandaise. Elle ressemble tellement à Hilda Gobbi* que, lorsque je l'ai rencontrée pour la première fois, j'ai failli la saluer en hongrois.

Il me vient à l'esprit à cet instant que les oeuvres des meilleurs participants de la rencontre de Leningrad pourraient faire l'objet d'une anthologie sur la littérature européenne, sinon complète du moins très intéressante. En dehors des personnes que j'ai déjà nommées, les écrivains qui ont assisté à cette rencontre étaient, pour ne citer que les plus importants: le président de l'Union des Écrivains, le grand poète italien Giuseppe Ungaretti, le romancier Guido Piovene; de la R. D. A., Bruno Apitz, Erwin Schrittmatter, Hans Koch; de la République Fédérale Allemande Hans Magnus Enzesberger, Hans Werner Richter; le Finlandais Veije Meri; de Tchécoslovaquie, Ivan Skala et Jiři Hájek; le Suisse Antony Babel, le Roumain Mihaï Beniuc; le Bulgare Kamen Kaltchev; ainsi que des écrivains belges, grecs et suédois. Et pour finir, en dehors des délégations étrangères comptant en moyenne trois à quatre, ou six à sept membres, la nombreuse délégation des écrivains soviétiques hôtes de leurs confrères, qui comprenait toutes les générations de la littérature soviétique, avec des célébrités comme Mihaïl Cholokhov, Konstantin Fedine, Ilia Ehrenburg, Leonid Leonov, Alexandr Tvardovski, Boris Polevoï, Konstantin Simonov, Mihaïl Stielmakh, Vera Panova, Leonid Soboliev et Vassili Aksionov.

Tous les pays dont les écrivains avaient été présents à la rencontre de l'Union des Écrivains à Florence s'étaient fait représenter à Leningrad, excepté l'Espagne et le Portugal. Les écrivains espagnols et portugais n'avaient pas pu venir, car s'ils avaient franchi

* Actrice hongroise contemporaine (note du traducteur).

la frontière de l'Union Soviétique ils auraient été sujets à des poursuites et peut-être même emprisonnés en rentrant dans leur pays où sévit le pouvoir fasciste. Par contre, les écrivains de la République Démocratique Allemande qui n'avaient pas pu se rendre à Florence, parce qu'ils n'avaient pas obtenu de visa de transit pour Ouest-Berlin, s'étaient fait représenter à Leningrad.

J'étais arrivé en Union Soviétique plusieurs jours avant le début de la Conférence et, avant d'aller à Leningrad, j'avais pu faire un séjour à Moscou. C'est ainsi qu'il me fut possible de m'entretenir avec des écrivains de pays amis et de pays capitalistes, venus aux aussi un peu plus tôt. Parmi les derniers, plusieurs semblaient pessismistes au sujet des discussions. Ils ne croyaient pas à la possibilité d'un échange de vues fécond entre les représentants des écrivains des deux camps. Or, la discussion qui dura du 5 au 8, son atmosphère amicale et son ton de sincérité, les convainquirent de leur erreur. A quel point ce problème est vivant, rien ne le prouve mieux que le fait suivant: après la clôture de la session, à la conférence de presse de Moscou, un journaliste occidental — si je me souviens bien, un collaborateur du Monde — adressa la question suivante à Jean-Paul Sartre: — comment un dialogue est-il possible entre l'*Est* et l'*Ouest*, si le camp socialiste considère comme impossible la coexistence pacifique sur le plan idéologique ? — Et voici l'essentiel de la réponse de Sartre: — il existe actuellement dans le monde deux conceptions culturelles, l'une est la conception socialiste, l'autre la conception capitaliste. La culture du socialisme est prête à entrer en discussion avec nous, même si les écrivains des pays capitalistes ne souhaitent pas poursuivre de dialogue avec elle. Le refus de la discussion n'est pas le signe de la victoire, ni d'un côté, ni de l'autre, c'est justement le contraire. A l'époque de la juste et peu à peu victorieuse politique de coexistence pacifique, la seule solution possible est la discussion. Et il est certain que la discussion enrichit le camp, la culture qui sont les plus forts, qui sont appelés à vaincre. — Et pour finir: — moi qui ai critiqué la société bourgeoise durant toute ma vie, je suis persuadé que le socialisme vaincra tant sur le plan économique que sur le plan culturel.

Les paroles de Sartre — qui furent bien entendu l'appréciation la plus importante de la force croissante du socialisme — ne furent pas les seules notes positives de cette rencontre, de la part des écrivains des pays capitalistes. Par la suite je citerai d'autres exemples, d'autres interventions et manifestations de ce genre. Mais auparavant je voudrais dire quelques mots sur les antécédents et les bases qui assurèrent le succès de la conférence, sur la manière dont a pu se former la saine atmosphère qui domina dans la salle du Foyer des Écrivains de Leningrad. Dès sa formation, l'Union Européenne des Écrivains se proposait de servir la cause du rapprochement des peuples, l'idée de l'antifascisme; elle n'appuyait pas les ennemis du socialisme, mais au contraire leur faisait face. Le fondateur de cette organisation, Giovan Battista Angioletti, cet humaniste imbu des idées de Thomas Mann et de Benedetto Croce, se proposait de réaliser une institution responsable de l'humanité, du progrès, de la cause des peuples. Cependant, la distance était extrêmement grande entre le principe de base fixé dans les statuts de l'institution, le bon esprit politique qui s'est exprimé aux rencontres précédentes, et entre l'expérience de l'échange de vues de Leningrad.

En mars 1962, j'ai pu assister à la conférence de Florence. Là aussi l'atmosphère fut bonne, et nous pûmes être les témoins et les participants de plus d'une manifestation politique importante. Néanmoins il eût été difficile de considérer la discussion qui s'y déroula comme une véritable discussion. Malgré les interventions d'écrivains, de metteurs en scène, de producteurs, d'artistes, de critiques célèbres de toute l'Europe, c'est à peine si les questions de principe fondamentales purent s'exprimer, et si oui, nous n'assistâmes à aucun débat véritable de vues divergentes. En dehors de la bonne atmosphère politique, l'importance de la rencontre de Florence résidait en premier lieu dans le rapprochement

de quatre cents écrivains, représentants de pays socialistes et capitalistes. Des relations se firent, qui n'atteignirent cependant pas encore un degré suffisant pour être les points d'appui de l'esprit des débats qui s'engagèrent à Leningrad.

Évidemment la formation d'une discussion féconde à la rencontre de Florence était entravée par la présence simultanée de trois questions — film, radio et télévision —, trop nombreuses pour une seule occasion, et peut-être aussi par le trop grand nombre des participants, quatre cents délégués (et même plus) qui discutaient en séances plénières les différentes questions fixées à l'ordre du jour. Par contre, la formation d'un bon esprit de discussion à Leningrad était sans aucun doute facilitée par la présence à l'ordre du jour d'une seule question, le *problème du roman contemporain*, et par le nombre beaucoup plus réduit des délégués, quatre-vingt-dix personnes, à peine le quart des participants d'Italie. Il est certain que ces circonstances jouèrent un rôle important, mais non pas prédominant, en ce qui concerne les faiblesses de la discussion de l'année dernière, et le succès, les qualités de celle de cette année.

*

Le trois août, les participants à la rencontre de l'Union Européenne des Écrivains à Leningrad se trouvaient tous sans exception sur la scène des entretiens. Les deux premières journées furent consacrées aux prises de contact, aux visites en ville et dans les musées. La troisième journée de notre séjour à Leningrad, celle de l'ouverture de la conférence, coïncidait avec la signature des accords de Moscou par les ministres des affaires étrangères des trois grandes puissances. Cette coïncidence des deux événements était bien entendu un pur hasard. Et pourtant elle était extrêmement importante. Les écrivains se rencontrant à Leningrad appuyèrent l'accord de Moscou par une déclaration adoptée à l'unanimité, et exigèrent l'adhésion de tous les États à cet accord. Et si la signature des accords de Moscou coïncida avec l'ouverture de la rencontre des écrivains à Leningrad d'une manière fortuite, ce n'est pas par hasard que l'atmosphère des délibérations fut excellente, l'esprit des discussions sincère et vivant; — tout ceci remonte aux succès de la politique de coexistence pacifique. De Florence à Leningrad il s'est passé un an et demi. A l'époque l'atmosphère était tendue, on pouvait s'attendre à tout moment à une explosion: ainsi, au sujet de Cuba, un groupe des participants de la rencontre italienne — auxquels se joignirent plusieurs écrivains européens éminents qui n'étaient pas présents — adressa une lettre au Président de États-Unis pour la non-intervention. Depuis, la situation a nettement changé. A la suite de la politique de paix conséquente de l'Union Soviétique, la bonne atmosphère politique qui existait déjà à Florence, et le rapprochement des écrivains, se sont renforcés à tel point qu'ils ont pu donner naissance à une bonne et saine atmosphère de discussion.

Leningrad exerça une impression prestigieuse même sur les délégués des pays capitalistes qui étaient éloignées du socialisme. Les monuments historiques et les oeuvres d'art de la ville impressionnèrent profondément tous les participants, et la grande majorité des dèlégués occidentaux subirent également l'influence des monuments évoquant ses traditions révolutionnaires, ses luttes et ses victoires.

Je voudrais citer ici le cas de Giuseppe Ungaretti, élu président de l'Union Européenne des Écrivains après la mort d'Angioletti. Ce poète remarquable qui, après la poésie rhétorique décadente, remplie de toutes les ornementations baroques, ouvrit dans son pays une ère nouvelle par sa poésie claire et laconique, et fut pendant toute sa vie le porte-parole de l'humain. A Leningrad j'ai rencontré pour la troisième fois le poète âgé, en possession de toutes ses facultés créatrices. La première fois, c'était en Sicile, à Taormina, à une conférence de l'UNESCO. Je n'oublierai jamais une scène dont il fut le principal protagoniste. Nous étions plusieurs dans un même groupe: des Italiens — dont lui —, un Ouest-Allemand et cinq Hongrois. S'adressant à nous, le délégué allemand prononça

quelques mots ironiques sur l'une des démocraties populaires. Le poète, déjà âgé à l'époque, fit face avec force à l'Allemand. Ses beaux yeux étaient remplis d'indignation, et de sa voix si fine il protesta énergiquement contre la provocation.

A Leningrad, l'après-midi qui précéda la conférence, les délégués étrangers se rendirent tous, avec leurs confrères soviétiques, au cimetière des héros, afin de déposer chacun quelques fleurs au pied du monument des un million et demi de Leningradiens péris pendant les 900 jours du siège nazi-fasciste, tombés en partie au champ de bataille, fusillés ou morts de faim. Le président de l'Union des Écrivains déposa ses fleurs le premier. Après cet hommage, le vieux poète voûté resta pendant plusieurs minutes devant le monument, immobile, comme le font les soldats. Il était là, debout, fixant sur le monument ses yeux humides. Ce qui se passait en lui? Le lendemain, le discours d'inauguration du président nous permit de suivre ses pensées. J'observais le manuscrit qu'il tenait dans ses mains tremblantes. Parmi les feuilles tapées à la machine et préparées à l'avance, on voyait quelques pages manuscrites. C'était sans doute la veille au soir, après la visite au cimetière qu'il les avait remplies de ses petites lettres perlées . . . Les paroles que prononça le poète bourgeois humaniste exercèrent une influence particulièrement forte sur les délégués des pays capitalistes. Ces petites feuilles manuscrites semblaient être un hommage à la révolution socialiste, aux héros de Leningrad et au peuple soviétique.

La conférence de quatre jours s'inaugura par les paroles poétiques, profondément senties de Giuseppe Ungaretti pour se poursuivre par des messages et des interventions, entre autres l'imposant discours de Mihaïl Cholokhov, au nom des écrivains soviétiques, puis — comme nous l'avons déjà indiqué — par une proposition de résolution au sujet des accords de Moscou. L'atmosphère du départ fut encore influencée par un passage du rapport du secrétaire général Giancarlo Vigorelli, où il parla du rapprochement mutuel des peuples, comme d'une tradition fondamentale de l'Union des Écrivains, de l'antifascisme conséquent, qu'il appelait «l'anti-anticommunisme», de la coexistence pacifique; et il déclara pour finir qu'à l'âge des armes nucléaires on ne pouvait pas considérer comme écrivain celui qui ne luttait pas pour la cause de la paix.

La discussion proprement dite fut introduite par la conférence de Konstantin Fedine. Fedine fit une analyse détaillée de l'histoire du roman, de l'évolution du roman russo-soviétique, tout comme de tout le roman européen. Dans cette esquisse, il ébaucha clairement les traits du développement historique de la décadence d'Europe occidentale. Cette analyse du chef de la Fédération des Écrivains Soviétiques constitua un bon point de départ qui permit d'engager les discussions sur les problèmes du roman contemporain. Après son rapport, les interventions des représentants des tendances bourgeoises occidentales et celles des représentants du réalisme socialiste se succédèrent, et les points de friction principaux de la discussion des quatre jours se dégagèrent bientôt. Pendant les séances, je prenais des notes, tout en participant avec mes collègues hongrois à la discussion, mais il ne me semble pas de mon devoir de donner ici une analyse détaillée des interventions. Je voudrais simplement souligner les questions autour desquelles la discussion fut le plus vive, ainsi que les traits caractéristiques des points de friction ainsi formés. Les questions qui préoccupaient le plus les quelque quarante conférenciers de l'échange de vues peuvent être réparties en trois groupes. Le premier portait sur la question du *«nouveau roman» français*. Le second était le problème de *la responsabilité des écrivains*. Et pour finir: *le sort du roman dans la société contemporaine*.

La décadence occidentale fut mise à l'ordre du jour à la suite de la conférence de Konstantin Fedine. Il est évident qu'elle aurait été traitée de toute manière au cours de la session. Le fait que, à propos de la décadence, la question de la prose décadente française, du «nouveau roman» ait occupé une place prépondérante dans les échanges de vues, s'explique en premier lieu par la composition de la délégation française. En effet, cette

délégation était trop homogène, — comme l'a d'ailleurs remarqué Jean-Paul Sartre dans son intervention — et était loin de représenter l'ensemble de la littérature française contemporaine; elle se composait en grande partie des adeptes ou plus exactement des apologistes du «nouveau roman». Entre autres Natalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet prétendaient que leur tendance individualiste était la seule voie salutaire. Ils s'opposèrent au réalisme socialiste, et allèrent même jusqu'à nier la raison d'être du réalisme. Ils discutèrent les conceptions marxistes rédigées en premier lieu par Fedine et par d'autres, qui considéraient l'acitivité littéraire de Proust, Joyce et Kafka comme historiquement nécessaire, bien que représentant les produits décadents d'une époque donnée de l'évolution bourgeoise. En polémisant de la sorte, ils tracèrent pour appuyer leur activité propre une «ligne d'évolution» qui, à leur avis, part de Dostoïevski, se poursuit à travers Proust, Joyce et Kafka, et aboutit au «nouveau roman» français d'aujourd'hui, pour y trouver sa forme la plus moderne.

Parmi les participants se trouvaient aussi d'autres Occidentaux, comme l'Ouest-Allemand Hans Magnus Enzesberger ou Hans Werner Richter, qui essayèrent d'analyser le roman occidental décadent comme les oeuvres représentatives de la prose contemporaine. Par contre, d'autres Occidentaux s'opposèrent à ces vues, tout comme Jean-Paul Sartre. Je me contenterai de citer l'intervention du vice-président anglais de l'Union des Écrivains, le remarquable critique John Lehmann. Au sujet du nouveau roman français, il déclara ce qui suit: — Le roman russe (et il pensait aussi au roman soviétique) est plus proche de nous Anglais que le roman français. Il est plus proche parce que l'homme russe s'exprime d'une façon aussi concrète que l'anglais, et non comme le français. — Et pour finir: — Le roman russe se rapproche également de nous du fait que, comme la littérature anglaise, la littérature russe progresse à la base du respect des traditions, à la suite de ses traditions.

Parmi les thèses des représentants du nouveau roman français, il en fut une qu'il est impossible de garder sous silence. Lorsque les Français discutaient sur la réalisme socialiste, niant même la raison d'être du réalisme et s'efforçant de présenter leur tendance comme le modèle de «l'innovation», ils vinrent à parler avec estime et non sans une pointe de nostalgie de l'immense camp de lecteurs et du nombre élevé d'exemplaires dans les pays socialistes. Ils avouèrent que leurs propres oeuvres s'adressaient à un tout petit nombre de lecteurs; quelques milliers «d'humanistes» qui — disaient-ils pour s'efforcer d'expliquer leur isolement — constituaient le levain qui préparait le sol pour l'avenir et préparait leurs oeuvres aux générations futures plus compréhensives. Cette auto-analyse contradictoire des Français mène au deuxième point de friction de la rencontre de Leningrad: *la question de la responsabilité de l'écrivain.*

Les écrivains groupés dans l'Union Européenne des Écrivains ressentaient la même responsabilité à l'égard du fascisme, ou plutôt de l'antifascisme, et du problème de la guerre. Les écrivains représentant les deux parties de l'Allemagne professaient également que l'écrivain doit prendre part à la lutte pour l'antifascisme et la paix. Néanmoins, si nous examinons en détail les interventions, elles montrent que la cause de *la responsabilité des écrivains* était peut-être identique du point de vue terminologique dans l'interprétation des écrivains des pays socialistes ou capitalistes, mais que le sens et le contenu du terme différaient essentiellement de notre conception chez la plupart des écrivains occidentaux. Par exemple, dans l'une des interventions d'un délégué capitaliste, celle du romancier anglais Angus Wilson, nous avons appris que l'auteur avait commencé sa carrière comme adepte du socialisme, et s'en était plus tard éloigné; dans sa belle conférence, l'écrivain parla sur un ton évoquant la verve poétique du *Livre de Jónás* de Babits, de sa propre responsabilité morale. D'autres écrivains occidentaux parlant de la responsabilité se manifestèrent en apologistes d'une humanité générale, abstraite, de caractère intellectuel. La

responsabilité de l'écrivain fut interprétée plus profondément par le romancier italien Guido Piovene, Jean-Paul Sartre analysa même la responsabilité sociale de l'écrivain dans un passage de son intervention, quant à Giacomo Debenedetti, professeur communiste de l'Université de Rome, directeur de la chaire d'histoire littéraire italienne moderne depuis la mise en retraite d'Ungaretti, il examina le problème par les procédés marxistes. Abstraction faite de quelques Occidentaux, un esprit de suite véritable basé sur la théorie marxiste ne fut représenté dans cette question que par les délégués de l'Union Soviétique et des pays socialistes. Lorsque la discussion portait complètement sur ce sujet, ou lorsqu'ils exprimèrent leur opinion à propos du nouveau roman français, leurs interventions étaient toujours imbues de la responsabilité envers la société, envers tout le peuple, de la conscience d'une humanité profondément sentie.

Il est souvent question à l'Ouest de la crise du roman, de la décadence du roman, et ce problème fut également soulevé plusieurs fois à Leningrad. Mikola Bajan, vice-président soviétique de l'Union des Écrivains, mit en doute dès avant le début de la conférence cette conception bourgeoise caractéristique, dans une déclaration parue sur les pages de la *Literaturnaïa Gazeta*. Il y expliquait qu'il s'agissait dans les pays capitalistes non pas de la décadence du genre, mais de celle de la société bourgeoise, et il citait l'exemple de l'Union Soviétique et des pays socialistes, où, parallèlement à l'élévation de la société, le genre du roman s'enrichissait aussi, contrairement à la décadence du roman occidental. Cette conception socialiste de la discussion fut appuyée par plus d'un écrivain non-communiste des pays capitalistes. Beaucoup d'entres eux se rendaient compte que la crise du roman occidental est une crise du contenu, et non la conséquence du dépérissement abstrait du genre, de la perte de sa fonction. C'est l'Italien Enzo Paci qui exprima cette pensée le plus éloquemment parmi les écrivains non-socialistes, en parlant de la nécessité du rétablissement des rapports normaux entre les hommes, et en voyant dans cette thèse l'essentiel du problème, ou en se prononçant sur l'individualisme effréné, dans lequel l'individu perd ses traits, son aspect véritables. Alexandr Tvardovski parla ironiquement de «la mort» du roman, et évoqua les exemples du siècle dernier, époque où il fut question, même parmi les plus grands, de la crise de ce genre à la tradition si prestigieuse. De nos jours, dit-il, le roman ne mourra pas, tout comme il n'est pas mort par le passé, il subira simplement une transformation, prendra une forme nouvelle, comme il l'a fait à l'époque.

Les Occidentaux qui critiquaient la littérature socialiste visaient le plus souvent les oeuvres schématiques de deuxième ou de troisième ordre de la littérature soviétique, les réponses citaient naturellement les oeuvres les plus remarquables, parmi les plus récentes celles de Soljénitsin, considérées comme les produits tout récents, «extrêmement importants» de la littérature soviétique. Au sujet de ce troisième point de friction de la rencontre de Leningrad se posa nécessairement le problème de la recherche de voies nouvelles. La question fut soulevée dans toute sa complexité non par les Occidentaux, mais par les écrivains soviétiques des deux générations. Ilia Ehrenburg, Konstantin Simonov, Daniil Granine, Vassili Aksionov. Ehrenburg et Simonov parlèrent aussi de la responsabilité de l'expérience, des jongleries se manifestant dans ce domaine, en soulignant nettement la différence entre les nouvelles formes données par la décadence bourgeoise et par le contenu socialiste.

Les instants les plus passionnants de la rencontre de Leningrad furent ceux de la contre-attaque des thèses présentés par quelques écrivains occidentaux, en premier lieu les Français, à propos de la littérature socialiste. Les délégués des divers pays socialistes, Tchèques et Polonais, Bulgares et Roumains, Yougoslaves et nous Hongrois, prirent une part active à la discussion. Outre la pure vérité exprimée dans les interventions des écrivains soviétiques, une valeur particulière leur était conférée par la position unanime

adoptée par les représentants de tous les courants littéraires de la littérature du premier État socialiste, des plus âgés aux plus jeunes: d'Ilia Ehrenburg à Vassiliv Aksionov, à travers Alexandr Tvardovski.

J'ai déjà tenté plus haut d'apprécier l'importance de la rencontre de Leningrad. Je cite à ce sujet les paroles d'Alexei Sourkov prononcées à la conférence de presse qui suivit la discussion: — la discussion fut intéressante, franche et ouverte, souvent acerbe, mais toujours à l'affût de la vérité. Cette rencontre constitue un grand progrès dans les dialogues entre les pays socialistes et capitalistes. Ce qui a eu lieu doit être tout de même considéré comme un départ, un début. La discussion s'est engagée, et il est naturel qu'elle ne se soit pas terminée. Par contre, nous avons trouvé un ton sur lequel nous pouvons et devons continuer la discussion.

Les membres de notre délégation s'efforcèrent eux aussi d'effectuer un travail utile et fécond. Au-delà des murs de la salle des délibérations, à table et à d'autres occasions, nous échangeâmes nos expériences avec nos amis et fîmes connaître notre activité et nos résultats aux écrivains occidentaux discutant avec eux au sujet des diverses questions. Les deux Hongrois qui prirent la parole au cours de la session furent Tibor Déry et moi-même. Certains écrivains occidentaux avaient formé des «espérances» au sujet de l'intervention de Déry. Mais ils durent «déchanter» dès le début de sa conférence. En effet, contrairement à la coutume adoptée à Leningrad, Déry commença son allocution par les mots «*Camarades*, Mesdames et Messieurs» et il déclara tout de suite: «Je suis toujours socialiste». Ce début, ainsi que l'attitude de Déry pendant toute la session, appuya les écrivains du camp socialiste. Son détachement des Occidentaux, la justesse de son attitude ne pouvaient pas être entravés par le fait que, dans la partie théorique de son intervention, il exprima plus d'une fois des idées bourgeoises humanistes et moralistes étrangères à la société.

Après la séance de clôture de Leningrad, l'atmosphère amicale qui s'était formée entre les écrivains des pays socialistes et capitalistes, malgré les discussions très vives, ne fit que s'améliorer pendant notre séjour à Moscou. La plupart des rencontres y étaient personnelles, non-organisées. La plus mémorable fut l'excursion de Iasnaïa-Poliana, où eut lieu également la séance du conseil de direction de l'Union des Écrivains, ainsi que la belle promenade en bateau sur le canal de la Moscova-Volga.

Tous les membres de la délégation hongroise pourraient parler d'expériences personnelles, de nombreuses rencontres et prises de contact. L'un de nous le fera sans doute tôt ou tard. Nous avons été heureux de constater que les résultats obtenus dans notre pays au cours des dernières années nous avaient valu non seulement l'estime des écrivains des pays socialistes, mais aussi celle des Occidentaux. Ils sont curieux de connaître notre pays, beaucoup d'entre eux se proposent de venir nous voir. Je crois que cette estime nous ouvre certaines perspectives non négligeables, perspectives qui entraînent de sérieuses obligations.

*

La présidence proprement dite de l'Union Européenne des Écrivains ainsi que les chefs des délégations furent invités le 13 août par Nikita Sergeïevitch Krouchtchev dans sa villa de Gagra.

Les cinq heures et même plus que nous passâmes chez Nikita Sergeïevitch au bord de la Mer Noire furent pour nous un souvenir inoubliable.

Nous partîmes de Moscou à vingt-huit en tout par un avion spécial du type IL-18. Le soleil était éclatant. L'altitude trop élevée ne nous permettait pas de bien discerner le paysage que nous survolions; la stewardesse nous apprit que nous survolions Voroniej, puis Rostov. Après un trajet de deux heures et demie, nous aperçûmes dés vagues d'un vert foncé, les côtes de la Mer Noire.

Dans l'avion déjà nous éprouvions tous une certaine émotion qui ne fit qu'accroître lorsque nous approchâmes de la villa. Cette émotion se manifestait par un silence général, une excitation pleine d'attente. Nous étions déjà dans le parc de la maison et montions par l'un des sentiers qui y conduisait. Dans le parc rempli d'arbres séculaires, notre silence était à son comble. A quelques centaines de pas apparut la maison de repos construite en style moderne et, descendant les marches du perron, en complet gris clair, avec une chemise ukrainienne sous son veston, un chapeau de paille sur la tête, notre hôte . . . Lorsque nous l'abordâmes et qu'Alexeï Sourkov nous eut présentés, le regard de Nikita Sergeïevitch nous libéra de notre mutisme. Il se forma une atmosphère naturelle, détendue; sa personnalité nous mit tout de suite à l'aise.

Prenant Mihaïl Cholokhov par le bras, il nous introduisit dans la maison. En hôte complaisant, il conduisit ses invités de pièce en pièce, leur montrant où il se reposait, et dans quel entourage il travaillait dans ses heures de repos. Plus tard nous nous installâmes dans une salle assez grande autour de petites tables et une conversation amicale s'engagea. Giuseppe Ungaretti, président de l'Union des Écrivains parla le premier. A voix basse, par de belles paroles, il salua l'homme qui est le créateur de la grande oeuvre de paix dont les fruits mûriront peu à peu sous nos yeux. D'autres prirent la parole après lui: parmi les Occidentaux John Lehmann, Jean-Paul Sartre, le secrétaire général de l'Union des Écrivains, Giancarlo Vigorelli, parmi nous Jerzy Putrament.

Après avoir entendu ses hôtes, Nikita Sergeïevitch prononça un discours de près d'une heure: il exprima sa joie de ce que les écrivains de conceptions différentes de notre continent se soient réunis dans l'esprit du rapprochement des peuples, de l'amitié et de la coexistence pacifique, et de ce qu'ils aient renforcé la puissance de l'amitié et de la paix par leur rencontre, par leurs discussions. Cependant, dès après les paroles de bienvenue, il déclara, avec une franchise toute communiste, que nous communistes avions de la lutte pour la paix une conception différente de celle des impérialistes. Eux aussi parlent souvent de la paix. Mais en même temps, dit-il en nous rappelant les événements des six à sept dernières années, ils font des provocations par des méthodes perfides. A ce sujet, il parla longuement des événements hongrois de 1956. Il dit que les ennemis du socialisme arborèrent le nom de l'un des plus grands poètes du XIXe siècle, le révolutionnaire Sándor Petőfi, pour essayer de renverser le pouvoir des ouvriers, et qu'ils tuaient des communistes avec le nom du poète hongrois sur leurs lèvres. Il parla de la crise de Cuba, et exposa que, sans cette crise, les accords de Moscou n'auraient pas eu lieu, c'est-à-dire que les négociations engagées à la suite de Cuba ont ouvert la voie à la signature de ces accords. Il ajouta en souriant que, grâce à la politique de paix conséquente du camp socialiste, il était devenu possible que les accords de Moscou soientsuivis de nouveaux accords.

Plus tard, nous allâmes faire une promenade au bord de la mer; sur l'invitation de notre hôte, nous prîmes un bain, puis nous nous mîmes à table. Plusieurs toasts furent prononcés pendant le déjeuner; le premier fut celui de Cholokhov, suivi de ceux de plusieurs membres de la direction de l'Union des Écrivains. Dans sa réponse, Nikita Sergeïevitch encouragea les écrivains à faire tout leur possible pour le rapprochement et l'amitié des peuples et pour la paix. Après le déjeuner, avant de quitter la table, Alexandr Tvardovski nous fit la lecture du grand poème satirique qu'il venait de terminer, *Torkine dans l'autre monde*. Sa lecture fut plusieurs fois interrompue par des éclats de rire. Et quand l'auteur eut terminé, notre hôte le félicita chaleureusement.

Il était déjà cinq heures et quart et même plus, lorsque Krouchtchev nous fit ses adieux, sous les rayons subtropicaux du soleil et ses teintes d'une beauté irréelle. Il resta devant l'entrée de la maison nous faisant des gestes amicaux de ses deux mains, jusqu'à ce que nous ayons disparu à un coude de l'allée.

*

Nous suivons un chemin sinueux, le long de la côte. Les invités sont transportés par deux cars de petites dimensions. Il y a quatre heures que nous avons quitté Gagra. Sur la route coupée d'innombrables chemins en lacets, il faut au moins deux heures et demie pour arriver au but. Nous allons à Sotchi. C'est là que nous passerons la nuit, et le lendemain matin nous prendrons l'avion pour retourner à Moscou. Gagra se trouve déjà en Géorgie, à cent-vingt kilomètres à l'est de Sotchi. Je contemple le paysage et sa riche végétation, toutes les nuances luxuriantes du vert qui se marient harmonieusement au vert sombre de la Mer Noire. Non loin de la route se dressent les rochers immenses du Caucase. Le chemin est bordé de palmiers, de lauriers-roses, puis de cyprès, d'orangers et de figuiers. Tout comme à Taormina ! — Je pense aux petits sentiers en lacets qui conduisent à la ville fabuleuse, bâtie sur la montagne sicilienne, et à la végétation verdoyante tout aussi touffue qui borde le chemin.

Il fait chaud, trente-cinq degrés à peu près. Je suis debout au milieu de l'autocar et respire avec délices l'air qui pénètre par la capote ouverte. Nous voyons couler alternativement à droite et à gauche des cours d'eau qui descendent de la montagne. La route franchit par un pont une rivière au lit à sec. Nous venons de passer la frontière de la Géorgie et de la Russie, dit l'un de nos guides. En quittant la Géorgie, mes souvenirs deviennent de plus en plus vivants. De quel prestige jouit ce qui est passé ! Il semble que quinze ou vingt minutes suffisent à reléguer dans le passé le spectacle du présent. — Je revois les inscriptions en deux langues, avec des lettres cyrilles et des lettres géorgiennes; les nuages embrassant les cimes des montagnes majestueuses; — les localités qui rappellent non seulement Taormina et la Sicile, mais certaines agglomérations de la presqu'île des Apennins, Amalfi et Sorrente; les coloris semblables à ceux d'Italie, mais peut-être un peu plus sombres, un peu plus profonds; et la mer qui, contrairement aux douces vagues tyrrhéniennes, nous avait projetés avec force, même par temps calme, sur le rivage rocheux et caillouteux. Les vagues puissantes et dures de la Mer Noire au vert profond me font de nouveau rêver. Comme l'imagination qui fit naître les fables est mystérieuse, me disais-je en moi-même, de n'avoir pas choisi pour berceau de la légende de Charybde et Scylla cet endroit, mais les côtes calmes de la Sicile, alors qu'ici, dans un passé qui précéda de beaucoup les temps homériens, ce fut la scène de la légende de l'accomplissement et de la tragédie qui lui succéda, l'histoire de Jason et de Médée.

Dans notre autocar se trouve entre autres sur les sièges de gauche, tout en avant, Jean-Paul Sartre et le Polonais Putrament, derrière eux Alexandr Tvardovski, puis le poète et essayiste ouest-allemand Hans Magnus Enzesberger, derrière le critique yougoslave Mladenovich. De l'autre côté sont installés Simone de Beauvoir, seule, derrière elle Mihaï Beniuc, puis le Bulgare Kamen Kaltchev, puis l'écrivain grec Ilias Venezis. Le lever matinal et les trop nombreuses impressions de cette journée bien remplie ont fatigué les voyageurs qui regardent devant eux sans mot dire. Certains somnolent. Putrament, toujours actif, est le seul qui serait capable de recommencer la journée si c'était nécessaire. Il parle sans arrêt à son voisin Sartre, homme peu loquace, mais s'exprimant avec la précision d'un manuscrit prêt à être imprimé. Malgré le courant d'air bienfaisant qui entre par la capote à moitié ouverte, je me sens las de voyager debout dans l'autocar qui file. Je m'assieds à la seule place inoccupée, près de Simone de Beauvoir. Jusqu'à présent nos contacts se sont bornés à la présentation et aux salutations formelles qui l'ont suivie.

Et c'est maintenant que j'ai seulement l'occasion, au cours de notre conversation, de me faire une idée de la personnalité sérieuse, réservée de Simone de Beauvoir. Celle qui est assise à mes côtés me semble toute différente de celle que nous avons appris à connaître à travers ses oeuvres. Il semble qu'elle ait gardé quelque chose, dans son attitude humaine, des manières de l'ancienne «jeune fille rangée». Son extérieur, son habillement caractérisaient nettement sa personnalité bien avant cette conversation. Ses cheveux noirs sont

serrés en arrière par un foulard bleu plié en bande. L'ensemble de son habillement semble témoigner d'un certain laisser-aller. Par contre, ses paroles sont pénétrées d'un esprit de discipline stylée, cette même discipline que l'on retrouve dans ses oeuvres. Le sujet de conversation est tout naturellement la figure, le sort d'un ancien ami hongrois de Simone de Beauvoir, András Hevesi. Elle en parle sur un ton impassible. Elle n'en dit ni plus ni moins que ce qu'elle a écrit dans le premier volume de son livre «*Mémoires d'une jeune fille rangée*». — «Bandi», comme elle le nomme dans son oeuvre et le prononce aussi avec un accent français, était amoureux d'une de mes amies d'origine ukrainienne, Stépha, qui épousa plus tard un peintre, Fernand.* Ceci se passait vers la fin des années 20, raconte ma voisine. Je l'ai rencontré 10 ans plus tard, à la veille de la déclaration de guerre. Il y avait plus de douze ans que je le connaissais, et pourtant c'est la première fois qu'il fut sincère envers moi, à notre dernière rencontre. Comme s'il se doutait que nous nous voyions pour la dernière fois. Et alors, il fut d'une sincérité enfantine, presque maladive. — Et Simone de Beauvoir raconte qu'à cette dernière rencontre Hevesi lui avait confié une pendule qu'il aimait beaucoup.

Beauvoir ne caractérise pas, elle se contente de présenter les faits. Il ressort cependant de ses paroles que, ne connaissant pas l'activité d'écrivain de «Bandi», elle ne voyait en lui qu'une drôle de figure. Elle ne savait pas non plus que Hevesi avait chanté son amour pour Stépha dans un roman, la *Pluie de Paris*. Elle voyait en lui une drôle de figure, qu'elle a décrite sur deux pages de son livre, d'une façon peut-être un peu plus cruelle qu'elle ne le voulait, par suite de son style discipliné, limité à l'essentiel. Sans connaître les oeuvres de Hevesi, qu'elle le veuille ou non, elle caractérise cependant l'écrivain, car cet auteur, comme beaucoup de ses contemporains, avait la manie de parler sans cesse de lui-même dans ses romans, et même dans ses études, ses critiques, ses articles. Il parlait de lui-même, de sa prolixité, de ses frayeurs, de ses sorties passionnées, de sa solitude, de ses rêveries paresseuses, de son individualisme crispé, de son éloignement de la réalité.

Tandis que ma voisine parlait, et que les vagues de la mer faisaient entendre leur murmure à travers les glaces baissées de l'autocar, je le revoyais comme membre de l'armée française, cet homme tombé un quart de siècle auparavant dans la lutte contre les nazis. Et à cette distance, mes souvenirs me rappellent à moi aussi sa bizarre personnalité plutôt que ses oeuvres. Je le revois à Buda, près du parc du bâtiment de l'Office des Statistiques, rentrant chez lui dans son logement de la rue Keleti Károly, et venant du restaurant Hubertus de la rue Horváth. Sa démarche même avait quelque chose de grotesque, une monstruosité singulière, pénétrée d'incertitude. Du fond de ma mémoire, je reconstitue ses traits caractéristiques: sa cruauté envers lui-même et envers les autres, son sentimentalisme paraissant souvent enfantin; cet homme bizarre, parlant de lui-même avec une cruauté presque masochiste; cet égoïste qui n'aimait vraiment que sa mère. — La pendule qu'il avait confiée à Simone de Beauvoir appartenait aussi à sa mère. — Il me semble entendre ses paroles volubiles, son acharnement à se déchirer, à parler sans cesse de ses propres problèmes, de questions qui paraissaient souvent comiques, sans marquer aucun intérêt à l'égard des soucis, des ennuis de son interlocuteur. Certains le nommaient *Bébé éléphant*. Vers le milieu des années 30, des sobriquets furent donnés aux écrivains, aux artistes. C'est alors qu'Aurél Bernáth fut surnommé *Van Gogh*, Sándor

*Ilia Ehrenburg parle également de Stépha dans le second volume de son oeuvre *Des hommes, des années, ma vie*. Il la mentionne pour la première fois à propos des premiers mois de la *Guerre Espagnole* : «J'ai parcouru les rues de Tolède avec mon ami Fernando Garassi, le peintre . . . Sa femme était une Ukrainienne des environs de Lvov, Stépha, une femme très drôle, accompagnée de son petit garçon de cinq ans Tito.» Plus tard aussi Ehrenburg parle d'elle. Il dit entre autres que Stépha parlait si bien l'espagnol qu'on n'aurait pas cru qu'elle fût née dans l'Ukraine de l'Ouest.

Hevesi *Orr-Piscator**, Zoltán Jékely, *Julien Migreen*; quant à András Hevesi, sa culture française et sa force bovine lui valurent le surnom de *Saint-Boeuf*.

Déjà dans l'autocar qui longeait la Mer Noire, je me rendis compte d'une chose bizarre: je pensais non pas aux oeuvres, mais à la personne d'András Hevesi. — Une fois rentré chez moi, je feuilletterai ses deux romans, me disais-je, la *Pluie de Paris*, et *Irène*, et je jetterai un coup d'oeil dans ses études et articles les plus caractéristiques parus dans les revues *Nyugat* et *Toll*. — En écrivant ces lignes, je consulte la seule étude de valeur qui se soit occupée d'András Hevesi depuis la libération, celle d'Endre Illés. C'est une excellente et fine analyse. Illés présente d'une façon vivante son ami des années 30, qui fut son collaborateur dans une rédaction. Or cet article aussi — cela semble inévitable — analyse en premier lieu l'individu et non les créations littéraires. Les ouvrages qu'il a produits ne sont pas au premier plan. Et c'est peut-être la raison pour laquelle ils sont justement à leur place. Endre Illés, comme un anatomiste qui connaît toutes les parties du corps, dissèque les traits du caractère humain de l'écrivain, puis étudie ses oeuvres par rapport à ses traits de caractère; il confronte les oeuvres avec l'époque, les diagnostics contemporains, les critiques des contemporains. Sa piété l'empêche de prononcer un jugement trop vif sur les écrits de Hevesi. Mais peut-il exister un jugement plus définitif que les dissections minutieuses de l'anatomiste? Et ces dernières prouvent que la *Pluie de Paris* «annonçait un écrivain véritable, talentueux, qui se manifestait par une oeuvre passionnante et prometteuse.» Et il semble que, par les notes finales de son deuxième roman, *Irène* — écrit à l'époque de l'oppression fasciste croissante, en 1938 — il eût trouvé «un dénouement convenable reniant son passé, son esthétique ancienne.» Dans un long passage, ce même Hevesi qui fut si individualiste, si maladivement introspectif, écrit ce qui suit: «Le monde et la civilisation ne peuvent être sauvés que par des hommes qui savent parfois serrer les poings, qui savent frapper s'il le faut.» Cependant, dans la critique bienveillante qu'il fait de cette citation, Endre Illés se croit obligé de tirer la conclusion suivante: — tout ceci, «il ne sait l'introduire dans son roman que de cette manière, comme s'il s'agissait d'un *éditorial*. Au fond, *Irène* n'est qu'une *simple histoire d'amour*, avec une moralité historique saisissante et grave.» Cette opinion irrémédiable sur l'oeuvre de Hevesi, Illés ne peut l'estomper qu'en parlant de la mort tragique de l'écrivain: «La fin véritable, le *coup* final, il n'a pas su les trouver dans son roman: il les devait à la vie . . . En France, Hevesi fut peut-être le premier émigré qui se présenta volontairement pour lutter contre Hitler . . .»

Après avoir lu l'article d'Endre Illés, je prends en mains les oeuvres de Hevesi, pour la première fois depuis un quart de siècle. Malheureusement, je ne trouve rien à redire à l'excellente analyse de l'ami de jadis. Malgré les qualités stylistiques et brillantes et les détails passionnants de ses ouvrages, ils sont vraiment engloutis par la poussière épaisse de ces vingt-cinq années. Avec tant d'autres oeuvres des années 30, semblables aux siennes. — S'il en est ainsi — peut demander le lecteur, et je me le suis demandé aussi en l'écrivant — pourquoi ai-je parlé si longuement de lui? — Cette digression ne s'explique pas par la conversation avec Simone de Beauvoir dont il fut le point de départ, ni par les nombreuses soirées, presque quotidiennes, que j'ai passées avec Hevesi dans le restaurant *Hubertus* à l'époque où il écrivit son roman *Irène ;* le journaliste bien payé à l'époque m'invitait à consommer avec lui un ragoût à la hongroise, quelques verres de vin, et il en profitait pour me raconter avec une volubilité de maniaque un chapitre de son roman en préparation, comme pour en faire une épreuve orale. Mais ce n'est pas pour cela que j'ai tant parlé de lui. Même s'il n'avait pas été question de Hevesi dans mon entretien avec

* Ce surnom est un jeu de mots par lequel on tournait en ridicule la manie de S. Hevesi de se curer le nez (note du traducteur).

Simone de Beauvoir, je l'aurais mentionné, sinon lui personnellement, mais en tout cas le type d'écrivain se manifestant dans ses oeuvres et dans sa personne; tout simplement parce que j'ai pu reconnaître ses «parents plus évolués» dans plus d'un écrivain occidental rencontré à Leningrad. Il semble que les conditions, l'atmosphère des pays capitalistes favorisent nécessairement l'épanouissement d'une attitude humaine et d'une méthode d'écrivain rappelant celles de Hevesi.

Les écrivains occidentaux à qui je pense — et surtout les représentants français du «nouveau roman», mais je pourrais aussi en citer d'autres, — professent une tradition littéraire analogue à celle d'András Hevesi et des écrivains hongrois bourgeois contemporains. Toutefois la conception de ceux d'aujourd'hui, étrangère à la réalité, est encore plus limitée, plus abstraite que celle des Hongrois des années 30 et de leurs contemporains de la littérature mondiale, modèles de ceux d'aujourd'hui. Par contre, alors que leur philosophie est d'un individualisme encore plus marqué que chez leurs prédécesseurs, et que la réalité a continué à se rétrécir dans leurs méthodes créatrices, leurs conceptions politiques sont beaucoup plus positives, beaucoup plus évoluées que celles de leurs inspirateurs. Ce sont presque tous des antifascistes conséquents, des partisans de la coexistence pacifique; beaucoup d'entre eux — et la rencontre de Leningrad n'a fait qu'approfondir ce trait — considèrent avec sympathie les résultats obtenus par le socialisme. La conception d'écrivain et la méthode qu'ils ont adoptée ne sauraient être mieux caractérisées que par l'intervention du Français Alain Robbe-Grillet à Leningrad. Ce représentant caractéristique du nouveau roman qui, dans son discours, qualifiait de dogmatique tout ce qui était opposé à sa propre esthétique, déclara entre autres: «. . . j'écris pour savoir quelle est la curiosité qui me pousse à écrire . . .» Je pourrais citer des idées analogues à propos de l'intervention de Natalie Sarraute, bien que les romans de cet auteur présentent, après une analyse détaillée, des différences essentielles par rapport à son confrère professant des opinions esthétiques semblables. En ce qui concerne Natalie Sarraute, je voudrais plutôt raconter qu'en 1961, époque où je fis un voyage à Cuba, elle y séjournait aussi. Elle parlait avec enthousiasme de la révolution cubaine et, après son retour, exprima cet enthousiasme dans des articles. Au cours d'une de nos conversations amicales, l'un des représentants du nouveau roman nous dit ceci à Leningrad: les gaullistes nous traitent de communistes, et vous, vous nous considérez comme des bourgeois décadents. — Ces paroles prêtent à réflexion, et la contradiction en principe incompatible mais en même temps inévitable qui se présente dans leur esthétique, leur idéologie et leur conception politique, est une question qui mérite d'être étudiée de plus près. C'est une question importante, car il s'agit ici d'une contradiction qui se présente dans leur philosophie parallèlement aux manifestations ouvertes ou camouflées du fascisme, et en premier lieu aux progrès de la politique de coexistence pacifique, aux succès du socialisme.

Dans la littérature occidentale d'aujourd'hui, nous rencontrons de plus en plus souvent, justement parmi les écrivains progressifs, cette contradiction incompatible et en même temps inévitable de l'esthétique, de l'idéologie et de la conception politique. C'est là une contradiction, une confusion indubitable, et de cette contradicition, de cette confusion, se dégagent une série de traits qui les rapprochent de nous. La parenté d'idées de leurs opinions politiques avec celles des écrivains du camp socialiste facilite en partie, mais rend aussi plus difficile le caractère, la nature des discussions qui se déroulent entre nous, la formation d'une méthode de discussion convenable. Elle les rend plus faciles car nous sommes du même avis sur toute une série de questions. Elle les rend aussi plus difficiles du fait que malgré l'identité, ou tout au moins la ressemblance de certaines de nos vues politiques, la grande majorité des écrivains occidentaux progressistes se trouve opposée à nous du point de vue de l'esthétique et de l'idéologie. Nous, écrivains du camp socialiste, devons assumer une grande responsabilité: au cours des discussions, nous devons accroître dans

la manière de voir de nos partenaires les traits qui les rapprochent de nous, et réduire les traits négatifs. Et non pas l'inverse, comme on l'a fait plus d'une fois dans la période du dogmatisme.

C'est à la rencontre de Leningrad que nous avons compris nous aussi le problème de la méthode de discussion. Au début des échanges de vues, on pouvait encore entendre des généralisations injustes, des jugements sommaires non nuancés. Certains délégués occidentaux luttaient encore contre le dogmatisme, et, outre l'intervention de Robbe-Grillet, plusieurs prises de paroles montrèrent qu'ils identifiaient le dogmatisme au marxisme. Parmi nous aussi, il se trouva malheureusement quelques représentants qui, sans prendre en considération la multiplicité des littératures occidentales, négligeant l'analyse des contradictions de certains écrivains et les traits positifs, prirent position contre les phénomènes à discuter, en faisant preuve d'une généralisation parfois trop rigide. Cependant, les quatre jours de discussion ont favorisé sensiblement le polissage de nos méthodes; nos interventions devenaient de jour en jour plus nuancées et les généralisations furent remplacées de plus en plus par un style de discussion convenable, exempt de préjugés. Ainsi, la rencontre de Leningrad qui fut un début fructueux de la discussion idéologique entre les deux camps devint en même temps un point de départ important de la formation d'une méthode de discussion convenable.

Toutefois, nos méthodes demandent à être encore raffinées, afin qu'un nombre de plus en plus grand des membres de la partie adverse, encore sujets à des contradictions, puissent se rapprocher de nous et qu'aucun de ceux qui actuellement s'orientent vers notre conception ne puisse s'en éloigner. Notre tâche est extrêmement compliquée et délicate. Comme l'a montré aussi la répercussion de la rencontre de Leningrad dans la presse occidentale—si nous ne l'avons pas ou pas assez clairement, — certains milieux furent absolument mécontents de la discussion ouverte, souvent acerbe, mais en même temps imbue de l'esprit de la coexistence pacifique et de sentiments amicaux qui s'y manifesta, et firent tout leur possible pour gâter ces bons résultats. Nous ne devons pas oublier de prendre en considération ce point de vue au cours de la discussion, lorsque nous formulons nos propos avec clarté et franchise et polissons constamment nos méthodes de discussion.

C'est à cette catégorie contradictoire des écrivains occidentaux progressistes qu'appartiennent, en dehors des représentants du nouveau roman français, parmi ceux qui voyagèrent avec nous, l'Allemand de l'Ouest Hans Magnus Enzesberger, et surtout les types les plus caractéristiques et les plus évolués de cette orientation: Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. L'opposition de la philosophie et de la conception politique s'exprima nettement dans les paroles de Simone de Beauvoir, pendant le trajet sur la côte de la Mer Noire. Après notre conversation sur Hevesi, nous discutons de différents sujets: de Cuba, où elle a séjourné avec son mari et qui l'a enthousiasmé tout comme lui, Sartre, auteur du plus beau livre sur l'île libérée de l'Amérique Centrale. Elle me dit qu'elle a terminé le troisième et dernier tome de son oeuvre les *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Elle me parle de ce dernier volume qui, d'après ce qu'elle m'en dit, est «une illustration artistique» aussi excellente de la philosophie marxiste que les deux premiers livres. Nous parlons aussi politique, et s'identifiant aux vues de Sartre, elle s'attaque aussi passionnément que lui à de Gaulle. Puis, et j'ai de nouveau l'impression d'entendre les paroles de Sartre à travers une de ses études parues en 1960, elle déclare: — la philosophie de notre époque est le marxisme, celui qui ne le professe pas est un épigone de la philosophie antérieure au marxisme. — Mais cette déclaration tout à fait positive devient malgré tout contradictoire lorsqu'elle ajoute cette phrase qui reflète également l'opinion de Sartre: — par contre, le marxisme a besoin de se régénérer et de s'intégrer les éléments de l'existencialisme.

Dans le cas de Simone de Beauvoir comme dans celui de Sartre, nous assistons à des contradictions extraordinaires: vues politiques positives: traits apparentés aux nôtres

beaucoup plus nombreux que chez les autres écrivains bourgeois progressistes. Elle est capable de reconnaître la supériorité du marxisme, mais ne peut rompre avec sa philosophie fondamentale, l'existencialisme; c'est cette dernière qui pénètre tout son système nerveux, c'est la base de ses créations littéraires.

Il y a à peu près une heure et demie que nous voyageons. La grande vitesse de la voiture sur cette route sinueuse soumet à un rude effort les nerfs et la force physique du chauffeur. Après un virage, il freine brusquement, et, le front en sueur, s'arrête pour prendre quelques minutes de repos. Il saute à bas de l'autocar et, les membres tout ankylosés, nous l'imitons. Les voyageurs font les cent pas à proximité de la voiture. L'Ouest-Allemand Enzesberger s'arrête au pied d'une meule de paille, au bord de la route, et contemple la mer. C'est un jeune homme blond, de haute taille, typiquement allemand. Il n'a que trente ans et quelques. Ses gestes, tout son être, sont imprégnés de la sensibilité de l'artiste né, qui réagit au moindre phénomène. Il a passé son enfance dans le Nuremberg nazi. Les racines de son antifascisme remontent à ses souvenirs d'enfance. Il est le représentant remarquable des écrivains de l'Allemagne occidentale qui se nomme «Gruppe 1947». Ce groupe (dont les membres les plus éminents sont, en dehors de lui: Hans Werner Richter, Ingeborg Bachmann, Günther Grass, Ilse Aichinger) s'est formé en 1947. C'est à cette époque qu'ils ont compris que le fascisme n'avait pas été détruit en Allemagne Occidentale, mais qu'au contraire on essayait de le faire renaître. C'est ce discernement qui a donné naissance à leur groupe, et c'est cette certitude qui a fait d'eux des antifascistes de plus en plus conséquents et des partisans de la paix qui ont lutté et luttent pour le succès de leurs principes par toutes leurs manifestations, leur activité littéraire, des articles et des essais. Pour mieux exprimer son opposition à la politique d'Adenauer — après beaucoup d'hésitations, comme il l'écrit aussi dans ses essais — Enzesberger a fini par émigrer de sa patrie, il y a quelques années, et s'est installé en Norvège. Les conceptions et les principes fondamentaux qui ont réuni en groupe les membres de *Gruppe* 1947, leur ont donné des facilités pour se rapprocher du socialisme. Cependant, les méthodes du dogmatisme les en avaient empêchés. Mais ils n'ont toujours pas renié les conceptions, les principes qui ont déterminé la formation de leur groupe, ils leur sont restés fidèles; quant au marxisme — et ceci s'explique dans une grande mesure par nos fautes passées — ils continuent encore à l'identifier au dogmatisme, et polémisent avec notre conception.

Nous voilà de nouveau dans l'autocar qui suit le chemin en lacets parmi les décors de la végétation subtropicale. Chacun garde le silence. Ma voisine se tait tout comme moi. Et on n'entend personne parler. Mes regards se dirigent vers la mer. Nous venons de Géorgie, ce qui me fait penser à ses habitants. Nous avons à peine rencontré quelques Géorgiens et Géorgiennes. Mais je possède des connaissances assez poussées sur ce peuple si riche en traditions, et qui garde ces traditions, de même que certaines coutumes caractéristiques. Les Géorgiens sont des campagnards, me dis-je. Les régions géorgiennes du littoral de la Mer Noire étaient habitées non par eux, mais par plusieurs minorités moins importantes. — Et il me vient à l'esprit que, quelques jours auparavant, nous avons fait la connaissance d'un poète géorgien, au cours de l'excursion faite sur le canal de la Moscova-Volga. Il m'avait semblé serrer la main d'un Espagnol; — chez tous les Géorgiens il y a quelque chose de l'Espagnol. A première vue, le regard décidé et dur du Géorgien, sa gravité virile et sa passion retenue rappellent des traits hispaniques. Les poèmes choisis géorgiens ont été publiés en Italie. Je feuillette l'édition italienne. Les plus beaux morceaux de ce descendant des Géorgiens montagnards chantent la mer. L'auteur déclame une de ses poésies dans sa langue maternelle. On sent vibrer dans ses vers les rudes vagues de la Mer Noire.

Il se passe un quart d'heure de silence recueilli et total. Puis la conversation reprend entre les voyageurs de l'autocar. Mais les voix paraissent être plus basses qu'auparavant. Le ton de la conversation qui s'engage semble toujours suggérer le silence. On dirait que

les monologues intérieurs des interlocuteurs se poursuivent sur leurs lèvres entrouvertes. De nous deux, c'est ma voisine qui parle la première. Elle devait encore penser à András Hevesi:

— J'ai connu un autre Hongrois aussi, dit-elle. Dans les années 30, il est venu plusieurs fois à Paris. C'était un homme de petite taille, mais son front par contre était très haut. Il exprimait l'intelligence. C'était un jeune homme d'une gentillesse, d'une érudition, d'un esprit prestigieux, poursuit-elle, qui connaissait la littérature française, anglaise, toute la culture de l'Europe occidentale, comme seuls les intellectuels de l'Europe Centrale savent les connaître. — Par l'expression pétrifiée de mon visage, ma voisine, avec sa sensibilité d'artiste, devine que je sais de qui il s'agit. Partageant mon émoi, elle ajoute encore: Qu'est-il devenu? il s'appelait Szerb. —

Il me faut plusieurs secondes avant de pouvoir remuer mes lèvres engourdies. Je lui dis qu'Antal Szerb fut l'un des écrivains, artistes et savants — il étaient plus de soixante-dix — qui périrent victimes des derniers forfaits du fascisme en Hongrie. Puis je lui raconte ce qu'il a fait, ce qu'il a produit jusqu'à l'âge de quarante-trois ans, lorsqu'il fut littéralement assommé. L'instant n'est pas favorable à ce que j'analyse, en historien de la littérature et en critique, la carrière d'Antal Szerb, ses oeuvres d'histoire littéraire et ses produits littéraires, la valeur de son oeuvre et ses contradictions, en essayant de la ranger à la place qui lui est due dans les productions littéraires récentes de la prose hongroise d'une époque devenue déjà historique. Je me sens pénétré de l'atmosphère des «pompes funéraires» de caractère baroque de jadis. Je parle de ses dons: de son intuition, son sens esthétique, son goût; de son style lyrique qui se manifestait même dans ses études, dans ses oeuvres d'histoire littéraire. E je n'oublie pas non plus d'insister sur sa capacité remarquable de faire un exposé vivant et passionnant de toutes les étapes de la littérature hongroise et de la littérature mondiale par le génie de son élocution. — En jetant un coup d'oeil sur ma voisine, je m'aperçois que mon ton de «pompes funéraires» ne convient pas au moment. Il semble que Simone de Beauvoir ne m'écoute plus que par politesse; sa pensée, son attention compréhensive se sont glacées lorsque j'ai prononcé» les mots: «ils étaient plus de soixante-dix, fascisme, ils périrent victimes, il fut assommé.»

*

Notre autocar roule déjà sur l'artère principale de Sotchi, bordée de maisons aux couleurs claires. Le soleil couchant rejoindra bientôt l'horizon; il est entouré des teintes particulières du coucher de soleil subtropical, le violet et le jaune. Nous voilà arrivés. Nous nous installons dans notre hôtel pour une seule nuit. Le repas du soir est servi dans une petite salle séparée de l'hôtel. Tout le monde est fatigué, — il y a une quinzaine d'heures que nous sommes sur pied — plus fatigué encore qu'en venant de Gagra. Et pourtant aucun d'entre nous ne serait capable de se retirer tout de suite après le dîner, justement à cause des impressions trop nombreuses, de la tension nerveuse générale. De petits groupes se forment et nous sortons dans la nuit de Sotchi. Je me joins à Simone de Beauvoir, à Sartre et à Mihaï Beniuc pour faire une promenade vers la côte. Nous parlons peu. Mais même cette conversation laconique me fatigue. Cinq ou dix minutes après notre départ je quitte mes compagnons sous prétexte d'acheter des cigarettes, et je retourne à l'hôtel.

J'ai beau faire, je ne peux pas m'endormir. Appuyé à la balustrade de mon petit balcon, je contemple, à travers la végétation tropicale aux nuances plus foncées, la nappe apaisée de la mer. Je regarde vers la mer, mais mes pensées viennent de mon for intérieur. — Demain matin, nous retournons à Moscou. Et nous passerons encore quelques jours dans la capitale soviétique. Et pourtant, dans le calme nocturne de cette station balnéaire des bords de la Mer Noire, je me sens envahi de la mélancolie de l'adieu. Je fais mes adieux à ce site et je repense à ce grand homme de petite taille qui a quitté la délégation d'écri-

vains à Gagra pour passer quelques jours auprès de Nikita Sergeïevitch, Mihaïl Alexandrovitch Cholokhov. Après les hésitants sympathiques, les contradictoires se rapprochant de nous, les carrières tragiquement brisées, il est bon de penser à lui. A lui, l'auteur qui a su de son vivant arriver à son but et devenir classique, le grand écrivain qui vit au rythme de son peuple, à celui qui a su représenter des héros qui ont trouvé le sens de l'action, les énergies explosives, au créateur des Grigori, des Davidov.

C'est à la séance d'inauguration de la conférence de Leningrad que je l'ai vu et entendu pour la première fois. Après le discours d'ouverture du président Giuseppe Ungaretti, il a salué les écrivains d'Europe au nom de la fédération des écrivains de l'Union Soviétique. Son discours était empreint d'une profonde humanité. L'humanité de l'homme dont les pensées, l'imagination et les métaphores sont imbues de la joie, des soucis, des peines du peuple de la région du Don. — En parlant du roman, il pensait à son peuple; pour mettre au point les questions de la création, il a emprunté une métaphore au monde des agriculteurs. Un roman meilleur, c'est la même chose à ses yeux qu'une meilleure récolte pour le paysan.

Tandis qu'il parlait à la tribune, sans notes écrites, sans suivre un texte rédigé à l'avance, tout son être tendait à une meilleure démonstration de sa pensée. La passion qui s'exprimait dans les paroles de cet homme maigre, de petite taille, en qui tout respirait l'humanité, pénétrait tout son être physique. Il ne parlait pas seulement avec ses lèvres souvent souriantes, mais avec son front large et haut, ses petits yeux vifs et les menus gestes de ses mains. Ses paroles exerçaient sur son auditoire l'envoûtement des grandes personnalités. Lorsqu'il eut terminé sa conférence et retourna à la place qu'il occupait dans la présidence, la plupart des personnes présentes — je ne crois pas me tromper — continuèrent à observer Cholokhov au lieu d'écouter le nouvel orateur. Derrière moi, un écrivain soviétique appartenant à la génération d'Endre Fejes et d'István Simon, disait de lui en parlant à son voisin: «le vieux.» En entendant ce dialogue je me disais que, si le pauvre Attila József vivait encore, il aurait le même âge que Cholokhov. Oui, si Attila était encore parmi nous, Endre Fejes et István Simon diraient de lui: —«le vieux». Non pas parce qu'il serait vraiment vieux, mais simplement parce qu'il est devenu, il y a plus d'une génération, nous donnant un exemple toujours vivant, «l'ingénieur des magies» de notre monde, tout comme l'immortel vivant Mihaïl Alexandrovitch des bords du Don l'est devenu pour le peuple soviétique.

Quelques jours après la séance d'ouverture de la rencontre des écrivains, j'ai pu être pendant une durée de plus de six heures dans l'entourage immédiat de Cholokhov. A *l'Hôtel Astoria* de Leningrad où il était descendu, il invita les chefs des délégations des pays des démocraties populaires. Dans la grande pièce du milieu de son appartement de trois pièces, nous étions dix-sept autour de la longue table. Sept délégués, dont deux avec leur femme; en outre deux écrivains soviétiques, Konstantin Fedine et Soboliev; et enfin notre hôte, ainsi que son inséparable secrétaire et son chauffeur. Sur la longue table se trouvaient des plats et des boissons extrêmement variés et savoureux; du poisson froid, des viandes diverses, des salades, des vins arméniens et géorgiens, des cognacs et des vodkas. Outre les plats préparés à l'avance, on nous servit à plusieurs reprises des plats chauds.

Dès le premier instant, Mihaïl Alexandrovitch fut à l'aise parmi nous. Il est vrai que cette familiarité pouvait au début donner l'impression d'une certaine indifférence. Il nous serra la main, sans aucune façon, avec l'air de graver dans sa mémoire de ses petits yeux tous nos traits, puis il proposa de se mettre à table, et, sans dire un mot de plus pendant assez longtemps, comme s'il avait oublié notre présence, il s'adonna tout entier à la jouissance de consommer les mets délicieux qu'on nous servait. Au-dessus de la table chargée de poissons et de caviars, je ne cessais de l'observer. Ma première impression fut

qu'en pensée notre hôte n'était pas vraiment parmi nous, qu'il n'était même pas présent. — Comme le compositeur, dans n'importe quelles circonstances, n'importe où, est capable de se plonger dans la musique qu'il compose, Cholokhov aussi, j'en suis sûr, était loin de nous, peut-être même du point de vue géographique; il vivait en une de ses figures de roman en préparation, pour passer à une autre figure, et poursuivre ensuite un dialogue au nom des deux en son for intérieur. Il reforme, transforme les figures plusieurs fois esquissées, polit les dialogues de ses personnages et ne relève le nez de son assiette que de temps en temps, après avoir consommé avec appétit un bon morceau. A ces moments, il regarde l'un de nous en clignant des yeux, comme un sculpteur qui emprunte à son modèle tel ou tel trait, pour réaliser sa création dans la pierre. Un quart d'heure, vingt minutes se passent ainsi en silence. Dans ce silence que trouble uniquement en périodes arythmiques le cliquetis des couverts, notre hôte se dresse tout à coup et, un verre de vin à la main, il salue ses convives, prononce un toast.

Le maintien de Cholokhov est droit comme s'il était à cheval. Tandis qu'il prononce son discours de bienvenue, bon gré mal gré, mon attention se concentre sur les qualités que j'ai observées lors de son allocution à la séance d'ouverture de la rencontre des écrivains. A présent il parle avec calme, sur un ton réfléchi, exempt de passions, avec une logique presque froide. Mais son être tout entier prend part à l'expression de ses paroles, tout comme ce jour-là. J'observe en particulier ses yeux, et les petits gestes qu'il fait de ses mains. Il promène sur chaque convive son regard caractéristique et clignotant. Ce regard a quelque chose de malicieux, mais en même temps il reflète aussi ce trait particulier de l'écrivain, de l'artiste qui cherche et fouille dans les profondeurs de l'âme. Depuis son premier discours, il me semble que j'ai toujours connu les petits gestes de ses mains. Mais cette impression doit remonter à plus loin. Il me semble que j'ai déjà rencontré quelque part ces mêmes gestes, dans un passé beaucoup plus ancien. Et tandis que le grand écrivain soviétique continue à parler, j'ai l'impression de voir apparaître un revenant: Zsigmond Móricz, mort il y a plus de vingt ans, paraît à mes yeux en chair et en os. Du point de vue physique, les deux écrivains ne se ressemblent guère. Mais cependant il me semble qu'ils possèdent de traits analogues. L'écrivain hongrois aussi, lorsqu'il parlait à la tribune ou en société, faisait de petits gestes ronds de ses mains petites, mais beaucoup plus potelées que celles de l'écrivain soviétique. Et il y avait son regard aussi. Lui aussi avait l'habitude de regarder son interlocuteur malicieusement, — si je ne me trompe, c'est là une des particularités des artistes dessinant les caractères humains, — avec une attention profonde, un regard perçant qui vous pénétrait jusqu'aux entrailles. En évoquant ce regard, je puis assurer avec certitude qu'après une conversation d'une demi-heure ou d'une heure, Móricz était capable de savoir tout ce qu'il voulait de son interlocuteur, tout ce dont il avait besoin pour ses buts d'écrivain, en posant des questions fines, surpassant celles des meilleurs «chefs du personnel». Pendant le toast de Cholokhov, donc, je pense à lui; mais revenons un peu à notre hôte.

Cholokhov salua ses invités, les écrivains des pays amis. Est-il besoin de dire que, dans le toast de l'écrivain soviétique, ce ne sont pas les éléments formels qui dominent, mais les traits de sa personnalité. Il se contente de quelques brèves formules de politesse, — comme on fait au début et à la fin d'une lettre, — présentées bien entendu avec une originalité toute cholokhovienne. Puis nous assistons, dans les cadres de ce toast, à la naissance d'une petite oeuvre d'art. Cet homme est artiste dans toutes ses manifestations. Maintenant encore ses paroles exhalent le même monde que ses oeuvres; plus d'une fois j'ai eu l'impression d'entendre un passage du *Don paisible*, ou des *Terres en friche*, de *Ceux qui ont lutté pour la patrie*, ou une page de ses nouvelles. Mais ces passages qui me semblaient connus étaient enrichis de teintes nouvelles, d'éléments nouveaux, comme à chaque narration nouvelle d'un conte populaire. — Pendant les six heures que nous pas-

sâmes chez lui de sept heures du soir à une heure du matin, il prit la parole au moins huit fois, et nous pûmes pour ainsi dire pénétrer les secrets du grand écrivain qui s'était déjà révélé dans son toast. — Déjà en entendant son toast j'avais l'impression qu'une nouvelle pensée, une nouvelle figure, un nouveau dialogue naissaient sur ses lèvres, que nous reverrions plus tard dans ses oeuvres sous une forme définitive. Un autre fois il repartait d'un passage d'une de ses oeuvres connues, et le récit produisait de nouvelles pousses, ébauchant une sorte de plan que l'écrivain continuerait à travailler.

Après le premier toast de notre hôte, les convives rendirent hommage à tour de rôle à Mihaïl Alexandrovitch. Il répondit à tous les discours qui se prononçaient. Il était déjà près de minuit lorsque je pris la parole à mon tour et que Cholokhov me répondit.

Il me considéra un instant avec son clignement d'yeux habituel, puis il baissa les yeux avec une sorte d'ironie pudique: — Lorsque j'étais enfant et adolescent, dit-il, pour changer ensuite de ton, il y avait un peuple que je détestais; c'était les Hongrois. J'étais jaloux des Hongrois, car on prétendait chez nous qu'ils montaient à cheval mieux que les cosaques. — Cholokhov sourit, et, après une brève pause, il poursuivit sur ces mots: — Ensuite vint 1919. La nouvelle de la formation de la République Hongroise des Conseils parvint aux cosaques rouges. Alors, nous fûmes fiers du célèbre peuple de cavaliers, des Hongrois. Notre fierté ne fit qu'augmenter lorsqu'un nombre de plus en plus grand de soldats hongrois rouges luttèrent avec nous, contre les interventionnistes et les contre-révolutionnaires. Il faut dire qu'il y en avait beaucoup parmi eux, — ajouta-t-il en souriant,— qui n'avaient jamais monté à cheval jusqu'alors, mais ils luttaient tous courageusement et savaient mourir en héros s'il le fallait, comme savent seulement le faire ceux qui luttent pour le peuple. — Ce qu'il avait dit figure à peu près dans le *Don paisible*. C'étaient là des mots formulés avec une logique tranquille, avec une point d'ironie au début, suivie de phrases pathétiques. Mais ce qu'il dit après était enflammé de la passion de la création nouvelle. Il haussa le ton, ses gestes prirent plus d'ampleur, et tout son être physique participa de nouveau à ce qu'il disait. Il parla de la guerre espagnole, des Hongrois qui y avaient lutté et, entre autres, de Máté Zalka.

Ce n'était pas la première fois que j'entendais parler du général Lukács de la guerre espagnole. J'avais entendu parler de lui par des Hongrois, par ses amis intimes; j'avais lu sur lui des articles écrits par mes compatriotes et par des étrangers, des Russes, des Espagnols, des Argentins, des Français. J'avais lu de la prose et j'avais lu des vers. Je connaissais bien sa figure humaine. Mais à présent, j'obtins de lui un portrait qui, sans différer des images précédentes était plus profond, avec certains traits qui semblaient se distinguer des autres. Pour être bref: — Máté Zalka est le héros populaire, la réplique légendaire des grands combattants cholokhoviens; un homme qui luttait durement pour réaliser les tâches assumées dans la vie, et qui ne différait des gens simples que par la grandeur de ses efforts. — Tout ce que Cholokhov nous raconta de Máté Zalka soulignait les moyens expressifs du grand écrivain, qui porte au fond de son coeur les grandes complaintes populaires venues de très loin, et la concentration, la stylisation puisées dans la réalité vivante des grandes épopées.

GÁBOR TOLNAI

Die jüngsten Übersetzungen von Petőfis Gedichten in die Sprachen der transkaukasischen Völker

Der Weg eines Dichters in der Weltliteratur hat seine äußeren Erscheinungszeichen: wie oft und in welcher Weise der Dichter in den Nachschlagewerken und Schulbüchern der verschiedenen Länder erwähnt wird und in welchem Rahmen seine Jubileumsdaten in aller Welt gefeiert werden. Diese aber sind bloß die äußeren Erscheinungszeichen, die Symptome jenes Prozesses, in dessen Verlauf der Dichter den ihm zukommenden Platz in der literarischen Weltöffentlichkeit einnimmt.

Der eigentliche Weg des Dichters in der Weltliteratur ist daraus zu beurteilen, wie er in Übersetzungen in der Literatur fremder Völker erscheint.

Heutzutage wird es schon kaum bestritten, daß ein wertvolles Werk eines fremden Dichters in würdiger Übersetzung zum unveräußerlichen Bestandteil unserer eigenen Literatur gehört; allerdings sind wir in Ungarn stolz darauf, daß wir außer Sándor Petőfi, János Arany, Mihály Vörösmarty, Endre Ady, Attila József und anderen in ungarischer Sprache schaffenden großen Dichtern, infolge eines edlen Wetteifers ungarischer Übersetzer auch *einen ungarischen Shakespeare* besitzen, wir sagen »*Horatius noster*« ; wir haben *ein umfangreiches Goethe-Dichterwerk in ungarischer Sprache*, und seit der glänzenden ersten ungarischen Übersetzung (1866) des *Eugen Onegin* haben wir auch *unseren eigenen Puschkin*.

Ja, die Literaturen verschiedener Völker verflechten sich allmählich miteinander, ein enges Zusammenwirken kommt zustande.

*

Der Weg des größten ungarischen Lyrikers, Sándor Petőfi in der Weltliteratur, ist heute schon in den Nachschlagewerken und Schulbüchern der verschiedensten Völker einhellig veranschaulicht: falls heute sein Name und seine Würdigung doch irgendwo fehlen sollte, würde das nicht die Verminderung des Weltruhmes von Petőfi, sondern die Unvollständigkeit jenes Nachschlagewerkes bedeuten.

Daß Petőfi Weltruhm errungen hat, ist heute schon eine allgemein bekannte Tatsache. Viel weniger aber ist es bekannt, wie er in Übersetzungen in der Literatur der verschiedenen Völker erscheint.

Die vollständige Freilegung dieses »eigentlichen« Welterfolges von Petőfi ist durch Werke ungarischer und ausländischer Bibliographen und Literaturforscher im Gange. Wir wollen die Angaben der jüngsten Übersetzungen der Gedichte Petőfis in die Sprachen der transkaukasischen Völker, samt einer kritischen Analyse, in dieses allgemeine Forschungswerk hinzufügen, doch vorher müssen wir noch einige prinzipielle Grundlagen solcher Forschungen feststellen.

*

Den literarischen Prozeß im Weltausmaße betrachtend, kann man jene Tatsache nicht außer acht lassen, daß ein ständiger Fortschritt in der Richtung einer großen und allgemeinen Weltliteratur vorhanden ist. Dieses bedeutet keineswegs die Verminderung der Wichtigkeit von Nationalliteraturen: im Gegenteil, die Nationalliteraturen gewinnen eben im Rahmen der sich entfaltenden Universalität ihre neue, festgelegte Bedeutung.

Die Intensivkultur der Nationalliteratur, die sich im Sinne eines engen Nationalismus von den anderen Literaturen abgesondert hatte, war erzwungen und unnatürlich, weil die historische Wirklichkeit die starke Wechselwirkung der verschiedenen Literaturen

bezeugt. *Eine der modernen Literaturwissenschaft entsprechende, vollwertige Analyse einer Nationalliteratur ist nur durch die Erschließung jener Angaben möglich, die die Wechselwirkung der betreffenden Literatur mit den ausländischen Literaturen dokumentiert.*

Das gilt für die Vergangenheit. Was die Gegenwart und die nächste Zukunft anbelangt, zeichnet sich folgendes ab:

— die Völker der Welt vermehren ständig die wechselseitigen Kenntnisse ihrer Literaturen;

— deshalb gehören die großen Dichter, die früher nur innerhalb eines nationalen Rahmens anerkannt waren, immer mehr und mehr zum gemeinsamen Kulturgut naher und auch ferner Völker;

— als dessen Ursache und gleichzeitig auch Wirkung werden stets bessere, vollwertigere, adäquate (künstlerisch genaue) Übersetzungen gefordert;

— und der Prozeß, der als eine streng europäische Integration begann, sich aber später auch auf die überseeischen Länder mit europäischen Sprachen (in erster Reihe auf Amerika) ausbreitete, um den Kreis weiter auf die Literaturen der nichteuropäischen großen Völker (Chinesen, Inder, Araber, Japaner) auszubreiten;

— dieser literarische Prozeß bedeutet heute (besonders dank der Nationalpolitik in der Sowjetunion, der organisatorischen Tätigkeit der UNESCO und der Arbeit einiger Enthusiasten in vielen Ländern) den steten Fortschritt in der Richtung der vollständigen Universalität, einer die Literaturen sämtlicher, großer und kleiner, Völker enthaltenden, echten Weltliteratur.

*

Der Weg eines der größten Lyriker aller Literaturen, Sándor Petőfi in der Weltliteratur, charakterisiert die allgemeine Entfaltung der universalen Weltliteratur und ist gleichzeitig eines ihrer Komponenten.

Die ungarischen Literarhistoriker, in erster Reihe der Kossuthpreisträger und Akademiker, Professor József Turóczi-Trostler (1888—1962)[1] und unter seiner Leitung die jüngere Forschergeneration sowie auch ausländische Gelehrte[2], enthüllen immer breiter den Weg Petőfis in die Weltliteratur, und, wie es gewöhnlich geschieht, je reicher das bereits Errungene ist, desto weiter öffnen sich neue Perspektiven vor uns.

Wir wissen schon genau, wie Petőfis Dichtungen in Westeuropa und in russischer Sprache sich verbreiteten, genug reiche Angaben stehen uns über den Empfang Petőfis bei den Nachbarvölkern zur Verfügung, es wurde auch schon darüber geschrieben wie populär dieser ungarische Dichter in Amerika und in China ist — doch sehr wenig weiß man in Ungarn davon, wie die nicht-russischen Sowjetvölker dem Dichterwerk des großen ungarischen Lyrikers begegneten.

*

Schon viel wurde davon geschrieben, was für eine große Rolle das Russische als Vermittlersprache dabei spielte, daß die ungarische Literatur die nicht-russischen Sowjetvölker und auch die Völker einiger anderer Länder überhaupt erreicht hat, und zwar nach der Oktoberrevolution, seit der die Literatur in den Nationalitätensprachen der Sowjetunion einen hohen Aufschwung zeigt. Unter den nicht-russischen Völkern der Sowjetunion sind es im allgemeinen nur die Ukrainer und die Esten, die die ungarischen Werke unmittelbar aus dem Originaltext zu übersetzen pflegen, die übrigen benützen gewöhnlich die russischen Übersetzungen.

Bekannt ist es — niemand kann es bestreiten — daß schöne Literatur aus dem Originaltext viel besser übersetzt werden kann als aus einem Text, der schon selber eine Übersetzung ist. Jede literarische Übersetzung ist nämlich ein Kompromiß, jede

bedeutet das ständige Streben nach einem Maximum; in der Doppelübersetzung verdoppeln sich also (oder gar vervielfachen sich) die aus dem Kompromiß folgenden Unvollkommenheiten. Man kann die direkte Frage stellen: *wäre es nicht besser zu warten, bis sich ein Dichter-Übersetzer findet, der die Sprache des Originalwerkes beherrscht, als aus einer dritten Sprache eine vom Originaltext ziemlich abweichende Übersetzung zu produzieren?*

Schon die Auswahl der zur Übersetzung bestimmten Gedichte — wenn es nicht die Arbeit eines mit der Sprache des Originals und dem Lebenswerk des Dichters gut bekannten Übersetzer-Philologen ist, sondern es nur mit Hilfe eines vermittelnden Textes geschieht — ist sehr problematisch. Selbst vorausgenommen, daß die Sammlung in der vermittelnden Sprache tadellos ausgewählt wurde, können aus der vermittelten Sammlung leicht die wichtigsten und schönsten Werke des Dichters ausbleiben, schon deshalb, weil die vermittelnde Übersetzung ihre wirklichen Vorteile nicht würdig vertritt.

Oder haben wir vielleicht die Gefahr übertrieben, und kann man aus einer dritten Sprache erstklassige Übersetzungen machen?

Diese Fragen tauchten bei uns schon früher auf, aber niemand hat es bisher probiert, sie analytisch zu beantworten.

Als ersten Versuch einer solchen Analyse, nehmen wir die jüngsten Übersetzungen von Petőfis Gedichten in die Sprachen dreier solcher Sowjetvölker, die als Nachbaren von einander, eine fast gleiche Vorstellung von der ungarischen Literatur besitzen, doch deren Sprachen so verschieden sind, daß ihre Übersetzer einander nicht beeinflussen konnten, sich jedoch ungefähr gleich am russischen Vermittlertext hielten.

Betrachten wir fünf Bände, die in georgischer, armenischer und aserbajdschanischer Sprache erschienen sind. Mit jenen Übersetzungen, die zerstreut in der Presse und in verschiedenen Sammlungen erschienen, befassen wir uns hier nicht (diese Übersetzungen sind überwiegend auch in den Bänden zu finden).

*

Der erste der fünf Bände ist in georgischer Sprache, 1949, im Verlag von »Sabtschotha Mzherali« (Tbilisi) erschienen. Der bekannte georgische Poet, Grigol Abaschidse übertrug neunundvierzig Gedichte von Petőfi ins Georgische. Er schrieb auch das Vorwort des Buches (Petőfis Leben und die Einschätzung seiner Werke). Dieses Büchlein kleinen Formats enthielt auch das Portrait des Dichters, aus der russischen Ausgabe von 1948

Dieses Buch erwähnen wir nur aus informativen Gründen und nicht der Analyse. halber, da es leicht zu beweisen ist, daß die Übersetzungen in dieser Sammlung — wenigstens manche von ihnen — nicht aus einer russischen Versübersetzung gemacht wurden. Es gibt nämlich in diesem georgischen Band fünf solche Gedichte Petőfis *(Mein Grab*, 1844; *Mein Winter in Debrecen*, 1844; *Meine Phantasie ist nicht* . . . 1846; *Das Urteil*, 1847; *Mein Pegasus*, 1847,[3]) die zur Zeit, als Abaschidse an dieser Sammlung arbeitete, noch keine russische Versübersetzung hatten (außer zwei alten Übersetzungen der Gedichte *Mein Winter in Debrecen*[4] und *Mein Pegasus*[5]). Aus den georgischen Titeln der einzelnen Gedichte glauben wir, daß der Dichter Grigol Abaschidse Rohübersetzungen direkt aus dem Ungarischen erhielt und auf Grund deren arbeitete; z. B. die Titel der Gedichte *Trinken wir!* 1844 (in der russischen Versübersetzung: »Wenn die Mädchen dich nicht lieben . . .«) und *Ich träumte vom Krieg* . . . 1845 (in der russischen Versübersetzung: »Der Krieg erschien mir nachts irgendwie wie im Traum . . .«)[6] stehen im Georgischen viel näher zum Ungarischen als der russische Titel.

Im Jahre 1952 erschienen im Transkaukasus zwei Bände mit Übersetzungen von Petőfis Gedichten: das Märchengedicht *Held János*, 1844, abermals eine Übersetzung von Grigol Abaschidse, in Tbilisi, beim Verlag »Sabghitbami«, mit Illustrationen, in

georgischer Sprache, und eine Sammlung von sechsundzwanzig Gedichten, übersetzt von Gr. Arejan, in Jerevan, beim Verlag »Ajpetrat«, in armenischer Sprache. Die Gedichte dieser letzteren Sammlung befinden sich alle in der russischen Jubiläumsausgabe der Gedichte Petőfis in 1948, außer drei Gedichten, die in 1951 in russischer Sprache, alle drei in der achten Nummer der Zeitschrift Nowij Mir erschienen (*Trinklied*, 1848; *Welcher Lärm, welche Belustigung!*, 1848; *Am Neujahrstag* 1849, 1849).[7] Der armenische Übersetzer benützte augenscheinlich die russischen Übersetzungen des Bandes von 1948 sowie die erwähnte Zeitschrift.

In 1956 erschien die Sammlung Petőfischer Gedichte in aserbajdschanischer Sprache, übersetzt von Sejnal Halil, in Baku, beim Verlag »Aserbajdschan Uschag we Kendschler Edebijjati Neschrijjati«. Dieser Band ist reichhaltiger als die vorherigen, er enthält siebzig Gedichte. Alle siebzig sind in der vierbändigen russischen Ausgabe der Werke Petőfis (1952—1953) zu finden: mit aller Wahrscheinlichkeit kann man behaupten, daß der Dichter Sejnal Halil diese russische Ausgabe für seine Übersetzung benutzte.

Das letzte Buch, womit wir uns befassen, ist wieder eine armenische Ausgabe. Die Übersetzungen von W. Dawtjan erschienen beim »Ajpetrat« Verlag im Jahre 1957. Das ist in der Sprache einer der transkaukasischen Völker bisher die reichste Auswahl der Gedichte Petőfis: sie enthälthundertneunzehn Gedichte, alle aus der erwähnten vierbändigen russischen Ausgabe, außer einem, dem Gedicht *Leben oder Tod*, 1848.[8] Dieses ist wahrscheinlich aus der russischen Jubiläumsausgabe von 1948 entnommen, alle übrigen aus der vierbändigen Ausgabe.

Das ist die kurzgefaßte Geschichte der jüngsten Ausgaben von Petőfis Gedichten in den Sprachen der transkaukasischen Völker.

Und nun, bevor wir uns näher mit dem Inhalt dieser fünf Bände befassen, wollen wir erst feststellen, von welchen Gesichtspunkten aus wir die Arbeit der transkaukasischen Petőfi-Übersetzer beurteilen wollen.

*

Wir befassen uns hauptsätzlich mit den Fragen der Auswahl der Gedichte.

Natürlich sind sämtliche Gedichte eines so großen Dichters wie Petőfi seinen Landsleuten teuer, alle sind Perlen der ungarischen Dichtkunst: prinzipiell gibt es also keines unter ihnen, dessen *Anwesenheit* wir als mißlungen betrachten würden. Jedoch gibt es einige besonders wichtige Werke des Dichters, deren *Fehlen* wir bemängeln. Z. B. wenn irgendwo nur fünf Gedichte von Petőfi veröffentlicht würden, so müßten drei — *Ein Gedanke quält mich . . .* 1846; *Ende September*, 1847 und *Nationallied*, 1848 — sich unbedingt unter diesen fünf befinden; und seht: unter den siebzig Gedichten des aserbajdschanischen Bandes finden wir keines dieser wichtigsten drei Gedichte des großen ungarischen Lyrikers, in der georgischen und in der zweiten armenischen Sammlung gibt es ihrer nur zwei, im ersten armenischen Bande nur eines.

Natürlicherweise stellt sich die Frage: aus welchem Grunde, nach welchen Prinzipien behaupten wir, daß ein Gedicht zur Kategorie jener Werke gehört, die aus dem Oeuvre eines Dichters nie fehlen dürfen. Wir können ein *allgemeines* und einige *spezielle* Prinzipien bezeichnen.

Die oben erwähnten drei Gedichte von Sándor Petőfi haben wir deshalb ausgewählt, weil sie in Ungarn zur allgemeinen Bildung gehören (man lernt sie in allen Schulen auswendig, man hört sie so oft, daß man sie sogar nach den Schuljahren nicht vergißt, sie werden sehr viel zitiert, so daß sie unbedingt das allgemeine Denken beeinflussen) und sie sind schon auf dem Wege zum Bestandteil der universalen Bildung zu werden. Das ist

das allgemeine Prinzip, auf dessen Grund solche Gedichte aus keiner Auswahl der Werke des Dichters fehlen dürfen.

Anschaulich können wir dieses Prinzip vermittels einiger Zitate aus den erwähnten drei Gedichten machen. Nach diesen Zitaten wird es klar, weshalb eben diese drei Gedichte zum unveräußerlichen Bestandteil der allgemeinen Bildung in Ungarn geworden sind und so auch in der ganzen Welt bekannt wurden.

Aus dem Gedicht *Ein Gedanke quält mich* ist schon der Anfang allgemein bekannt geworden, als das Bekenntnis einer mit Heroismus erfüllten Dichterseele und zur gleichen Zeit als eine grausame Prophezeiung des Heldentodes von Sándor Petőfi:

Ein Gedanke quält mich:
Im Bett, zwischen Polstern zu sterben . . .

Und wo gab es zwei Jahre vor dem *Manifest der Kommunistischen Partei* außer Petőfi einen Dichter, der so feurig und so präzis die Weltfreiheit definiert hätte:

Wenn jedes Sklavenvolk
Seines Joches überdrüssig auf den Kampfplatz tritt
Mit rotem Antlitz und mit roten Fahnen
Und auf den Fahnen mit der heiligen Losung:
»Weltfreiheit !«

Das Gedicht *Ende September* wird von den Ungarn als das innerlichste Bekenntnis der reifen Gattenliebe in der Weltliteratur betrachtet. Selbst wer es seit lange auswendig kennt, kann kaum ohne Tränen sich der zweiten Hälfte des Gedichtes erinnern, die auch las eine wahr gewordene Prophezeiung gilt:

Oh sag, wenn ich früher stürbe, wirst du tränend
Meinen Leichnam mit dem Bahrtuch bedecken?
Und vermag die Liebe eines Jünglings dich dazu bewegen
Daß Du für ihn meinen Namen verstößest?

Wenn Du einst den Witwenschleier wegwürfst,
Hänge ihn als dunkle Fahne auf mein Grabholz,
Und ich komme dafür aus der Totenwelt herauf
In der Mitte der Nacht und nehme ihn mit dahinunter,
Um meine Tränen für dich damit dort abzuwischen,
Für dich,die du leicht den dir Treuen vergaßest,
Und die Wunden eines Herzens zu verbinden, das dich
Selbst dann, selbst dort für ewig liebt.

Das dritte, besonders wichtige Gedicht Petőfis ist die lebendige Zeugenschaft der ruhmreichen Märztage von 1848: der Dichter selbst hat diese Strophen auf der Treppe des Nationalmuseums deklamiert und dies war auch das erste Produkt der freien ungarischen Presse am Revolutionstag, dem 15-ten März.

Auf, Ungar ! Das Vaterland ruft dich !
Die Zeit ist da, jetzt oder nie !

Die Anfangszeilen des prächtigen *Nationalliedes* glühen für immer in allen Ungarherzen. Eine Sammlung von Petőfis Gedichten ohne diese Perle zu veröffentlichen ist ein großer Fehler.

Solche unentbehrlichen Gedichte in die Sammlung des Dichters aufzunehmen —muß *als allgemeines Prinzip* der Auswahl gelten.

Spezielle Prinzipien kann es verschiedene geben. Nun wollen wir einige solche Gesichtspunkte aufzählen, die unserer Ansicht nach diejenige lenken müssen, die die Verantwortung der Auswahl bei der Präsentierung eines fremden Dichters auf sich nehmen.

Es dürfen nicht fehlen:

Die besonders schönen Gedichte (ästhetisches Prinzip), z. B. bei Petőfi das bereits erwähnte Gedicht *Ende September* oder das andere: *Wie soll ich dich nennen?*

Jene Gedichte, die ein Bekenntnis des Dichters zu seiner Weltanschauung, Menschlichkeit und zu seiner Sehnsucht sind, wie z. B. bei Petőfi die Gedichte *Ein Gedanke quält mich . . .* oder *Helden in Lumpen.*

Die Gedichte mit einer besonders tiefen politischen Idee, z. B. bei Petőfi das Gedicht *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts.*

Gedichte, die ein helles Licht auf die Biographie des Dichters werfen, z. B. bei Petőfi das Gedicht *Aus der Ferne.*

Gedichte, die nicht weniger hell die historischen Ereignisse beleuchten, also die, die dichterische Zeitdokumentation vertreten; außer dem schon erwähnten Gedicht *Nationallied* gehört in diese Kategorie auch noch das Gedicht *Still ist Europa, wieder still . . .*

Es dürfen solche Gedichte nicht fehlen, die ihrem eigenen Wert wegen vielleicht nicht zu den Wichtigsten gehören, jedoch die charakteristische Dichtart des Dichters vertreten. Hier, natürlich, ist nicht von gewissen bestimmten Gedichten die Rede, sondern davon, daß jede charakteristische Dichtart des Dichters vertreten sein muß — ihrer Wichtigkeit nach durch ein Gedicht oder mehrere; bei Petőfi sind solche charakteristische Dichtarten: das Trinklied, die Landschaftsschilderung, das Genrebild. In diesen Gattungen gibt es einige besonders berühmte Gedichte, die man auch ihres eigenen Wertes halber nicht auslassen darf, z. B. bei Petőfi das Genrebild *Herr Pál Pató.*

Zur letzten Kategorie gehören jene Gedichte, die dem Volke ihre Verbreitung verdanken: sie leben im Volksmunde und man zählt sie zur Volksdichtung; z. B. das Gedicht *Der Mondschein badet sich im Meere der Nacht . . .*

Wenn wir nun eine Auswahl beurteilen, müssen wir die erwähnten Gesichtspunkte miteinander in Einklang bringen — der Auswähler muß sich nach diesen Prinzipien richten.

Was die künstlerische Genauigkeit der Übersetzung anbelangt, wird es nicht uninteressant sein, unseren Blick auf den vermittelnden Text zu richten: in welchem Maße ist dieser dazu geeignet, als Grund der weiteren, womöglich adäquaten Übersetzung zu dienen. Wir werden die russischen Übersetzungen einiger wichtiger Gedichte aus der vierbändigen Ausgabe mit dem ungarischen Originaltext vergleichen, da wir sahen, daß eben diese russischen Texte dann für die aserbajdschanische und für die zweite armenische Ausgabe weiter übersetzt wurden und ein Teil von ihnen, der auch schon früher erschien, vielleicht auch als Grundlage der ersten armenischen Übersetzungen gedient hat.

Zur folgenden Textanalyse gehört die am Ende unseres Aufsatzes befindliche bibliographische Analyse der fünf transkaukasischen Petőfi-Bande: welche Gedichte Petőfis, in welchen Sprachen der transkaukasischen Völker, und zwar in welchen Bänden erschienen sind. Die Gedichte führen wir in der chronologischen Reihenfolge des Originals

an, nach dem ungarischen Originaltitel, seiner deutschen Übersetzung und dem russischen Titel aus der vierbändigen Ausgabe 1952—1953 (falls das Gedicht aus dieser Ausgabe fehlt, nehmen wir den russischen Titel aus der Jubileumsausgabe 1948 oder geben wir eine worttreue Titelübersetzung an) stehen die Angaben der einzelnen transkaukasischen Übersetzungen. Unter *a)* die Angaben der georgischen, unter *b)* die Angaben der ersten armenischen, unter *c)* die Angaben der aserbajdschanischen, unter *d)* die Angaben der zweiten armenischen Sammlung und unter *e)* das in georgischer Sprache separat erschienene Märchengedicht *Held János*. Wir führen auch die Seitenzahlen an, auf welchen die einzelnen Übersetzungen zu finden sind.

Bevor wir dieses Material von den angegebenen prinzipiellen Gesichtspunkten aus analysieren, wollen wir noch einige numerische Angaben auf Grund der Bibliographie aufzählen.

Die fünf Bände der Werke Petőfis, die in den Sprachen der transkaukasischen Völker erschienen, enthalten die Übersetzungen von 192 Gedichten.

In den einzelnen Bänden erschienen:

in der georgischen Ausgabe	49	Gedichte
in der ersten armenischen Ausgabe	26	,,
in der aserbajdschanischen Ausgabe	70	,,
in der zweiten armenischen Ausgabe	119	,,
in der georgischen Ausgabe des *Held János*	1	Gedicht
zusammen	265	Übersetzungen

Wie die Übersetzer die einzelnen Etappen von Petőfis Dichtung präsentierten, können wir anschaulich machen, indem wir die Zahl der übersetzten Gedichte aus Petőfis einzelnen Dichterjahren nacheinander aufstellen:

	Original	Georgisch	Armenisch (1952)	Aserbajdschanisch	Armenisch (1957)	Held János georgisch
1842	14	—	—	1	2	—
1843	38	1	—	3	4	—
1844	137	5	3	6	17	1
1845	168	4	2	4	27	—
1846	145	8	3	12	27	—
1847	160	12	6	20	25	—
1848	107	16	9	17	15	—
1849	21	3	3	7	2	—
Zusammen	790	49	26	70	119	1

Auf Grund dieser können wir auch eine andere Tabelle aufstellen: in welcher Proportion die einzelnen Etappen in den verschiedenen Bänden vertreten sind, und wie die Zahl der Gedichte eines Jahres sich prozentual zur Zahl aller Gedichte verhält:

	Original	Georgisch	Armenisch (1952)	Aserbajdschanisch	Armenisch (1957)
1842	1,5	0	0	1,5	1,5
1843	5	2	0	4,5	3
1844	17	10	12	9	14
1845	21	8	7	6	23
1846	18	16	12	17	23
1847	22	25	23	28	21
1848	13	33	34	24	13
1849	2,5	6	12	10	1,5

Diese Proportionen beeinflussen natürlich nicht immer unbedingt die Richtigkeit der Auswahl: wichtige Gedichte können sich in einem Jahre konzentrieren und die Verfasser der Übersetzungsbände haben recht, wenn sie aus der Auslese eines solchen Jahres mehr nehmen, als aus den Werken übriger Jahre. Doch auch das »biographische Prinzip« darf man nicht außer acht lassen: womöglich muß man den Lebensweg, die Entwicklung des Dichters demonstrieren. Die Verwirklichung dieses Prinzips ist nicht schwer auf der zweiten Tabelle abzumessen: je näher die Zahlen in einer Kolonne der Übersetzungen zu den entsprechenden Zahlen des Originals (erste Kolonne) stehen, desto richtiger ist — vom biographischen Gesichtspunkt aus gesehen — die Auswahl der Gedichte in diesem Band.

Wir können also behaupten, daß die genaueste Auswahl in der zweiten armenischen Ausgabe vorhanden ist, während die georgische und die erste armenische Ausgabe am weitesten von den Proportionen des Originals stehen. Von Petőfis Dichterjahren ist in allen transkaukasischen Sammlungen das Jahr 1847 am genauesten vertreten. Die Tabelle enthüllt auch jene Tatsache, daß die Verfasser der georgischen, der ersten armenischen und der aserbajdschanischen Sammlung der Gedichtsauslese der politisch—historisch wichtigen Jahre 1848—1849 auf Kosten der Jahre 1842—1845 eine besondere Bedeutung beimaßen. Am besten proportioniert ist dagegen, wie wir es schon behaupteten, die zweite armenische Sammlung.

Und noch einige Angaben auf Grund der Bibliographie.

Es gibt zwei Gedichte, die sich in allen vier Sammlungen befinden: *Helden in Lumpen* und *Hänget auf die Könige!* Mit der einstimmigen Auswahl des ersten sind wir einverstanden: das Gedicht *Helden in Lumpen* ist eines der besten, charakteristischen Werke Petőfis — auch vom ästhetischen Standpunkt aus und auch als Bekenntnis, Dokumentation der Weltanschauung des Dichters:

Es klingt kein Schwert, es donnert keine Kanone,
Der Rost-Traum bedeckte sie;
Doch der Kampf dauert fort . . . statt Schwert und Kanone
Kämpfen nun die Ideen.

Ich stehe auch dort, in der Schlacht
Unter deinen Soldaten, o meine Kompanie!
Ich kämpfe mit meinen Gedichten . . . mein jedes Lied
Ist je ein kampflustiger Bursch.

Was aber das Gedicht *Hänget auf die Könige!* anbelangt, ist dieses zwar ein wichtiges historisches Dokument, jedoch gehört es nicht zu jenen Werken Petőfis, ohne die jede Sammlung seiner Dichtung unvollständig wäre; die erwähnten drei Gedichte *Ein Gedanke quält mich*, *Ende September* und *Nationallied* sowie noch manche andere Gedichte hätte man alle früher auswählen sollen.

Zehn Gedichte sind in drei von den vier transkaukasischen Sammlungen zu finden. Es ist interessant, daß sieben von den zehn, sowie jene zwei, die sich in allen vier Sammlungen befinden, aus den Jahren 1847—1848 stammen. Augenscheinlich waren sich die Herausgeber der transkaukasischen Bände — auf Grund ihrer Quellen — am meisten der Bedeutung dieser Dichterjahre bewußt.

Gedichte, die in mehreren der vier Sammlungen zu finden sind, gibt es 59; dagegen sind 133 nur in einem der vier Bände zu finden — das zeigt, daß der individuelle Geschmack des Herausgebers bzw. des Übersetzers in der Auswahl eine bedeutende Rolle spielte.

*

Nachdem wir auf Grund der Bibliographie einige allgemeine Schlüsse zogen, wollen wir nun die transkaukasischen Sammlungen der Werke Petőfis von zwei bereits angedeuteten Gesichtspunkten aus chronologisch analysieren. Wir beurteilen die Auswahl der Gedichtsauslese der einzelnen Jahre. Weiter untersuchen wir — was die wichtigsten Gedichte betrifft — die Möglichkeit einer adäquaten Übersetzung aus der Vermittlersprache, das heißt, wir vergleichen den Text dieser Gedichte in der russischen Vierbände-Ausgabe mit dem ungarischen Originaltext.

1842.

Mit der Auswahl des kurzen Gedichtes *Meine erste Rolle* sind wir einverstanden: es ist wichtig als biographisches Dokument. Die russische Übersetzung dieses Gedichts, ein Werk von M. Samachowskaja, ist genau.

Unserer Meinung nach fehlen das sehr berühmte Gedicht *In meiner Heimat*, das wichtige biographische Elemente enthält und — als Vertreter einer charakteristischen Dichtart Petőfis — eines seiner ersten Trinklieder *(Der Zecher*, *Die Wirtsfrau in der Hortobágy*, *Trinkspruch* usw.).

1843.

Die Gedichte *Das gestohlene Pferd* (als Genrebild), *Aus der Ferne* (als berühmtes, autobiographisches Werk), *Ich kehrte in die Küche ein...* (berühmtes Genrebild) wurden mit glücklicher Hand ausgewählt. Alle drei russischen Texte (von N. Tichonow, L. Martinow und W. Lewik) sind sehr gute Übersetzungen.

Dagegen fehlen in den transkaukasischen Sammlungen: das wichtige, autobiographische Gedicht *Prophezeiung* (es fehlt auch in der russischen vierbändigen Ausgabe), eins-zwei von den Trinkliedern dieses Jahres, das zum Volkslied gewordene *Es rutscht der Schnee, es läuft der Schlitten...* sowie einige berühmte Verse Petőfis, wie *Maß für Maß*, *Die Liebe, die Liebe* und *Der Blume kann man nicht verbieten* (das letzte fehlt auch in der russischen Ausgabe). Die Anfangsreihen dieser letzten drei sind im Ungarischen sogar Redewendungen geworden:

Oh weh mein Rücken, oh weh mein Rücken
Ist hin!

Die Liebe, die Liebe
Die Liebe ist eine finstere Grube.

Der Blume kann man nicht verbieten,
Daß sie blühet, wenn der Frühling kommt.

1844.

Gut ausgewählt sind die folgenden Gedichte: *Patriotenlied* (berühmtes Bekenntnis des Dichters), *Mißlungener Plan* (berühmtes Gedicht), *Im Dorf, die Gasse entlang . . .* (berühmtes Genrebild), *Der Schäfer reitet auf Eselsrücken . . .* (ebenfalls), *Leben, Tod* (Bekenntnis), *Mein Winter in Debrecen* (autobiographisches Gedicht) und die Trinklieder: *Doch weiß ich nicht mehr was zu tun . . .* und *Trinken wir!* Ihre ausgezeichneten russischen Übersetzungen loben die Kunst von L. Martinow, N. Tschukowski, M. Issakowski, N. Tichonow S. Marschak und W. Lewik.

Es fehlen die folgenden wichtigen Gedichte: *Mein Abend zu Haus* und *Meinem jüngeren Bruder, István* (mit ihren autobiographischen Motiven), *Der Mondschein badet sich im Meere der Nacht . . .* (zum Volkslied gewordenes Gedicht), *Die Tiefebene* (berühmte Landschaftsbeschreibung) und *Die Tintenflasche* (Genrebild). Das Portrait des großen ungarischen Lyrikers kann nur unvollständig sein ohne die Beschreibung seiner heiß geliebten ungarischen Landschaft:

. . . Da flieg ich im Gedanken empor,
Fern von der Erde, in die Nähe der Wolken,
Und lächelnd blickt mich das Bild der Ebene
Von der Donau bis zur Theiß an —

und die darauf folgenden wunderschönen Strophen.

Es ist Schade, daß das Märchengedicht *Held János* von den transkaukasischen Sprachen nur ins georgische übersetzt wurde.

1845.

Unbestreitbar gut sind die folgenden Gedichte ausgewählt: *Wie blau ist der Himmel!* und *Ich werde ein Baum, wenn . . .* als sehr bekannte Werke Petőfis (das letzte wird oft gesungen) und das scharfe, satirische Genrebild *Der ungarische Edelmann* (es ist ins Armenische übertragen, schade aber, daß es in dem georgischen Bande fehlt, obwohl es ausgezeichnet mit den Erzählungen der georgischen Klassiker Dawid Kldiaschwili und Ilja Tschawtschawadse — und besonders mit der berühmten Erzählung des Letzteren *Ist das ein Mensch?* übereinstimmt).

Die reinen Wortspiele des Gedichtes *Wie blau ist der Himmel!* stellen den Übersetzer vor Aufgaben, die er nicht vollständig lösen kann; die russische Übersetzerin W. Swjagintsewa hat wohl alles getan, um dem Original so nahe wie möglich zu kommen (schade, daß der russische Titel — *Frühling* — vom ungarischen abweicht), jedoch setzen wir immer voraus, daß solche Sachen ohne Vermittlung genauer übersetzbar wären, weil in der doppelten Übersetzung immer mehr die Elemente des Originals verloren gehen. Die anderen zwei erwähnten Übersetzungen sind Werke von B. Pasternak und L. Martinow. Dem letzteren zwingt die Reimgebundenheit des Gedichtes *Der ungarische Edelmann* eine solche Freiheit auf, die sich in der wiederholten Übersetzung aller Wahrscheinlichkeit nach noch weiter verstärken wird.

Es wäre richtig gewesen noch die folgenden Gedichte dieses Jahres auszuwählen: *Der gute, alte Schenkwirt* (aus autobiographischen Erwägungen), *Das Fuhrwerk mit vier Ochsen* (aus ästhetischen Gründen), *Die Ruinen der Tscharda* und *Die Krone der Wüste* als prächtige Beschreibungen der ungarischen Landschaft.

Die Tatsache, daß die Anzahl der besonders wichtigen Gedichte in diesem Jahre geringer ist, bedeutet nicht, daß die Dichterflamme Petőfis in 1845 kühler geworden wäre — im Gegenteil: die Zahl der gleichsam wichtigen (jedoch nicht besonders bekannten) Gedichte hat sich vergrößert.

1846.

Wir freuen uns, unter den in die Sprachen der transkaukasischen Völker übersetzten Gedichte folgende zu finden: *Der Irrsinnige* (ein Gedicht, das wegen seiner Gedankentiefe berühmt wurde), *Grünbelaubter, weißer . . .*, *Die Wolke läßt sich nieder . . .* und *Der Busch zittert . . .*, die zu berühmten Volksliedern wurden, *Meine Lieder*, als dichterisches Bekenntnis und besonders das schon erwähnte Gedicht: *Ein Gedanke quält mich . . .* Die russischen Übersetzungen dieser Werke verdanken wir den Dichtern L. Martinow, M. Samachowskaja und W. Lewik. Im Gedicht *Der Irrsinnige* gibt es kleine Ungenauheiten, eine ist ernsterer Natur; Petőfi schreibt: »Ich trank dich, oh Liebe ! Ein Tautropfen aus dir ist süßer, als ein in Honig verwandeltes Meer« und das lautet in der Übersetzung: »Also das ist die Liebe !«. In den Übersetzungen der Gedichte *Grünbelaubter, weißer . . .* und *Die Wolke läßt sich nieder . . .* reproduzieren die russischen Dichter den Volksliederton ganz genau, dafür entfernen sie sich ein wenig vom Text — dagegen im Gedicht *Der Busch zittert . . .* finden wir eine genaue Textwiedergabe, jedoch leidet der Volkston etwas. In der übrigens adäquaten Übersetzung des Gedichtes *Meine Lieder* ist leider ein Fehler: wo Petőfi darüber schreibt, daß »die Hände der Völker sind in Ketten«, dort lesen wir im Russischen ‚daß »die Hand unseres Vaterlandes ist in Ketten«. Das besonders wichtige Gedicht *Ein Gedanke quält mich . . .* hat im Russischen einen genau übersetzten Text, doch ein sehr charakteristisches Element des Originals — die Wechselfolge der Jamben und Anapeste, der schweren und der schnellen Reihen, eine Wechselfolge, die stets in innigem Zusammenhang mit dem Inhalt ist — ging in der Übersetzung verloren.

Wir bedauern, daß aus der Gedichtslese dieses Jahres das Werk *Nachtigallen und Lerchen*, ein Bekenntnis von der Berufung des Dichters, in keiner der transkaukasischen Sprachen ertönte.

1847.

Das ist das Jahr der gewichtigen, entscheidenden Gedichte von Sándor Petőfi. In den transkaukasischen Ausgaben finden wir von diesen Gedichten die folgenden.: *Freiheit, Liebe!* — die Lebenslosung des Dichters; *Wenn du ein Mann bist, sei ein Mann . . .* — ethische Gesetze in klassisch schöner Gedichtsform; *Das Lied der Hunde* und *Das Lied der Wölfe* — eine Freiheitserklärung in allegorischer aber ziemlich unmißverständlicher Form; *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts*, das zu den hervorragendsten Werken Petőfis gehört.

Wenn einst aus dem Korb der Fülle
Ein jeder gleichsam nehmen kann,
Wenn einst beim Tisch des Rechtes
Alle gleichsam Platz nehmen können,
Wenn einst der Sonnenschein des Geistes
Am Fenster aller Häuser glänzen wird —
Dann werden wir sagen können: bleiben wir stehn,
Denn das Kanaan ist schon hier !

Diese Zeilen und die anderen Strophen dieses Gedichtes dürfen in keiner Sammlung von Petőfis Werken fehlen. Leider sind sie nicht in das Aserbajdschanische übersetzt.

Ich bin ein Ungar — dieses Gedicht ist ein so erhabenes Bekenntnis des Dichters, daß wir es mit vollem Recht schon in der Elementarschule auswendig gelernt haben. Es fehlt in der georgischen Sammlung.

Von der Dichtererklärung Petőfis *Helden in Lumpen* haben wir schon gesagt, daß sie sehr richtig in allen transkaukasischen Sammlungen des ungarischen Lyrikers zu finden ist.

Poetische Schönheit, festes Bekenntnis und autobiographische Elemente charakterisieren das Gedicht *Der Storch* — es ist in alle drei Sprachen der transkaukasischen Völker übersetzt worden.

Unter den besonders wichtigen Gedichten dieses Jahres erwähnen wir noch: *Rosenbusch an der Hügelseite . . .*, aus welcher ein ungarisches Volkslied wurde, und *Herr Pál Pató*, welches zur selben Kategorie wie das Gedicht *Der ungarische Edelsmann* gehört; es ist gut, daß wenigstens das eine der beiden in die georgische Sprache übersetzt wurde.

Diese Gedichte befinden sich in der vierbändigen russischen Ausgabe in den ausgezeichneten Übersetzungen von L. Martinow, N. Tichonow, W. Lewik und M. Samachowskaja.

Schade, daß der Rhythmenwechsel in der Mitte jeder Strophe des Gedichtes *Wenn du ein Mann bist, sei ein Mann* in der Übersetzung nicht verwirklicht wurde. Das ist kein leeres Spiel, sondern es ist fest mit dem kampfmutigen Inhalt dieses Gedichtes verbunden. Der Übersetzer entfernt sich ebenfalls vom Original, indem er die Freiheit dort rühmt, wo Petőfi von der menschlichen Unabhängigkeit redet.

Die Übersetzungen der Gedichte *Das Lied der Hunde* und *Das Lied der Wölfe* sind so adäquat, daß die Abweichung vom Rhythmus des Originals (bei Petőfi Jamben, in der Übersetzung Trocheen) unbedeutend ist. Aber das bezieht sich natürlich nur auf die russische Übersetzung. Was dagegen die Übersetzung in die dritte Sprache betrifft, wäre dem Übersetzer vielleicht der Originalrhythmus geeigneter gewesen. Dasselbe bezieht sich auch auf die Übersetzung des Gedichtes *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts*, wo der russische Übersetzer die Silbenzahl geändert hat.

Die begeisterte Übersetzung des Gedichtes *Ich bin ein Ungar* entfernt sich an zwei Stellen vom Originaltext. »Alle gehen wir bis zur Erde gebeugt, verstecken uns, den Blick des Fremden scheuend« — schreibt der russische Übersetzer dort, wo im Ungarischen Folgendes steht: »Wie schweigen wir ! kaum senden wir unser Lebensgeräusch bis zum zweiten Nachbarn«. Weiter, am Ende des Gedichtes spricht Petőfi von der Schmach seiner Nation, der Übersetzer dagegen nur von »Trauertagen«.

Was die fabelhafte russische Übersetzung des Gedichtes *Helden in Lumpen* anbelangt, bedauern wir nur, daß die Helden, die am Ende des Gedichtes für die Freiheit fielen, in der Übersetzung sich für das Glück der Menschen aufopfern. So etwas betrachtet man im allgemeinen als einen unwesentlichen Fehler, eine Abweichung, ohne welchen es kaum eine dichterische Übersetzung gibt — doch an einer so wichtigen Stelle, wie das Ende, der Ausklang eines Gedichtes, kann es den Übersetzer einer dritten Sprache zu weit vom Original führen.

Die Übersetzung des Gedichtes *Der Storch* regt die typischen Probleme der vermittelten Übersetzung an. Der russische Text ist schön und poetisch, nirgends gibt es Teile, die vom Original wesentlich abweichen. Doch kleinere Abweichungen gibt es viele, mehr als in den anderen Übersetzungen der russischen vierbändigen Ausgabe — vielleicht eben diese Freiheit beflügelte den Übersetzer und gab ihm die Möglichkeit zu Schönheiten, die würdig des Originals sind. Kurz: die russische Übersetzung ist ausgezeichnet und fehlerlos in sich, doch als Grundlage einer vermittelnden Übersetzung ist sie überhaupt nicht geeignet.

Wo z. B. Petőfi von seinem Reifen zum Mann schreibt — »aus Funken schlug die Flamme, der Knabe ward zum Jüngling« — da lesen wir in der Übersetzung: »die Kindheit war vorüber und die unbändige Jugend kam als ein Sturm zu mir«. Wie weit können solche Divergenzen in einer weiteren Übersetzung wachsen, die aus diesem russischen Text gemacht wird? . . .

Die Übersetzungen der Gedichte *Rosenbusch an der Hügelseite* und *Herr Pál Pató* gehören zur selben Kategorie, wie diese letzte.

Und nun die Aufzählung jener wichtigen Gedichte dieses Jahres, die in keinem der transkaukasischen Sammlungen zu finden sind.

Die Theiß ist vielleicht die berühmteste Beschreibung der ungarischen Landschaft, zugleich mit einer tiefen politischen Allegorie. *Im Namen des Volkes*, mit seinen bekannten Anfangszeilen

> Das Volk bittet noch, jetzt gebet ihm!
> Oder wißt ihr nicht, wie schrecklich das Volk ist,
> Wenn es aufsteht und nicht bittet, sondern nimmt, entreißt

— ist ein wichtiges historisches Dokument und das Wort des revolutionären Dichters. *An Laci Arany* — kaum wurde etwas lieblicheres für die ungarischen Kinder geschrieben. *Ich sehe die schönsten Blumenauen des Ostens . . .* gehört zur Serie der prachtvollen Liebesgedichte, die Petőfi an seine Gattin schrieb. *Am Dorfende ein kleines Wirtshaus . . .* ist ein fabelhaftes Genrebild. Und hier ist die schönste aller seiner Liebesgedichte: *Ende September*. Aus dem Gedicht *Zehn paar Küsse in einem Zuge* ist ein berühmtes Lied geworden.

1848.

Das ruhmreiche Jahr der ungarischen Revolution bereicherte Petőfis Dichtung mit einer Reihe wichtiger Gedichte, mit Dokumenten der ungarischen Geschichte und der Biographie des Dichters, mit seinen feurigen Bekenntnissen — doch dieser Riese der ungarischen Literatur und der Weltpoesie war sogar in jener gespannten Atmosphäre imstande wunderschöne Bilder der Landschaft und der Liebe zu malen, ebenso wie Taras Schewtschenko die bezaubernden Figuren der ukrainischen Frauen selbst in der Verbannung, in der Orsker Festung und in Koß-Aral beschreiben konnte.

Ein Teil dieser wichtigen Gedichte Petőfis befindet sich in den transkaukasischen Sammlungen.

Nach dem Präludium der großen Ereignisse, dem Gedicht *Was machst du,was nähest du dort?* folgen die Perlen der Liebesdichtung *Wie soll ich dich nennen?* und die majestätische Allegorie *Der gefangene Löwe*. Das sehr berühmte Genrebild *Die Henne meiner Mutter* steht in unserer Bibliographie vor dem historischen Dokument des ruhmreichen Märztages — dem *Nationallied*, wovon wir schon gesprochen haben. *In meinem Geburtsland* ist eine holde Idylle vor dem großen Gewitter, *Leben oder Tod*, *Der alte Fahnenträger* und *Schlachtenlied* sind Gedichte, die schon den Widerhall des Gewitters geben.

Den russischen Übersetzern dieser Gedichte — L. Martinow, N. Tschukowski, S. Obradowitsch, B. Pasternak, N. Tichonow und W. Lewik — gelang es fast alle Werte des Originals wiederzugeben. Doch folgen nun einige Bemerkungen.

Was machst du, was nähest du dort?, *Wie soll ich dich nennen?* und *Der gefangene Löwe* sind genaue Übersetzungen mit kleinen Abweichungen, die den Leser wiederum nicht hindern, denselben Eindruck von der Übersetzung als von dem Original zu bekommen, jedoch in einer weiteren Übersetzung können diese Abweichungen zu Entstaltungen führen. Z. B. im Gedicht *Der gefangene Löwe* ist eine Strophe: »Wenn er schon den Wipfel

des Baumes nicht erreicht, soll er wenigstens auf dessen Schatten treten« — und diese lautet in der Übersetzung folgendermaßen: »Für immer ist sein glücklicher Tag ausgelöscht, er liebkost nur mehr dessen Erinnerung, dessen Schatten«.

Die russische Übersetzung des Gedichtes *Die Henne meiner Mutter* schlägt nicht ganz den richtigen Ton an, da der Originaltext sich durch außerordentliche Einfachheit auszeichnet.

Das *Nationallied* ist — wie wir es bereits erwähnten — eines jener bedeutendsten Gedichte Petőfis, die in keiner Sammlung seiner Dichtung fehlen dürfen. Die russische Übersetzung ist gut und genau, sie ist dazu geeignet, den ungarischen Eidschwur in weiteren Übersetzungen auch in den anderen Sprachen der Sowjetvölker erklingen zu lassen.

Die sehr schöne russische Übersetzung des Gedichtes *In meinem Geburtsland* vermittelt dem russischen Leser dasselbe Erlebnis, wie das Original. Der Übersetzer einer dritten Sprache aber würde vielleicht näher der Atmosphäre des Originals kommen, wenn er wüßte, daß Petőfi in diesem Gedicht Trocheen gebraucht hat und nicht Jamben, wie der russische Übersetzer. (Ganz zu schweigen davon, daß ein scheinbar typographischer Fehler der russischen Ausgabe eine wesentliche Sinnesänderung verursacht. »Ich tränkte es, hü mein Pferd, hü Betyár . . .« schrieb Petőfi, und der russische Übersetzer schreibt sehr genau: »Mein Pferd wurde getränkt. Nun ist es Zeit, du betyár, nach Haus . . .« Dadurch aber. daß das Wort *Betyár* im russischen Text mit kleinen Anfangsbuchstaben gedruckt ist, verliert sich der echte Sinn, nämlich, daß das Pferd »Betyár« heißt, und es sieht aus, als ob der Dichter sich selbst mit einem Beiwort einen Betyáren — einen Räuber oder Spitzbub — nennen würde.)

Leben oder Tod, *Der alte Fahnenträger* und *Schlachtenlied* sind lauter gute Übersetzungen, und sie geben eine genaue Vorstellung vom Original, nur gibt es in jeder gewisse kleine Abweichungen vom Originaltext, die in einer weiteren Übersetzung wahrscheinlich noch stärker zum Ausdruck kommen. Im *Schlachtenlied* unterscheidet sich sogar der Rhythmus der Übersetzung stark vom Originalrhythmus und infolgedessen geht auch die lakonische Bündigkeit verloren.

Von den berühmten und bedeutendsten Gedichten des Jahres 1848 fehlen bedauerlicherweise aus der Bibliographie die Folgenden.

Zwei wunderbare Beschreibungen der ungarischen Landschaft: *Die Pußta im Winter* und *Kleinkumanien*, die Dichterchronik des Revolutionstages *Der 15-ste März 1848* und zwei feurige Dokumente des nationalen Aufschwungs. *Das Meer erhob sich* und *An die Nation*.

Es ist nicht uninteressant, daß von den bedeutenden Gedichten dieses Jahres in den transkaukasischen Sammlungen weniger fehlen, als aus der Gedichtslese der früheren Jahre.

1849.

Das — leider! — unvollendete Jahr des Lebens und der Dichtung von Sándor Petőfi, des begeisterten Poeten der Freiheit und der Liebe.

Die Herausgeber bzw. Übersetzer der transkaukasischen Sammlungen maßen anscheinend eine besondere Bedeutung den Werken dieses unvollendeten Jahres bei, wie den Dokumenten großer, historischer Ereignisse und gleichzeitig dem Schwanengesang des hervorragenden Lyrikers, denn von den einundzwanzig Gedichten dieses Jahres befindet sich fast die Hälfte in diesen Sammlungen: zehn. Das ist eine bedeutend hohe Proportion der übersetzten Gedichte, im Vergleich zu den früheren Jahren.

Die transkaukasischen Übersetzer hatten natürlich Recht, daß Sie die Dichtung dieses Jahres so hoch schätzten. Wir finden auch kein bedeutendes Gedicht aus diesem

Jahre, welches nicht in die eine oder die andere der drei Sprachen — georgisch, armenisch, aserbajdschanisch — übersetzt worden wäre.

Aus den übersetzten Gedichten sind ihrer historisch-autobiographischen Bedeutung halber, unserer Meinung nach, besonders folgende wichtig: *Still ist Europa, wieder still . . .*, *Vier Tage lang donnerte die Kanone . . .*, *Die siebenbürgische Armee*, *Zum Tod meiner Eltern* und das letzte Gedicht Petőfis, das apokalyptische Bild: *Schreckliche Zeit . . .* Die russische Übersetzungen dieser Gedichte in der vierbändigen Ausgabe sind Meisterwerke von N. Tichonow, L. Martinow, W. Lewik und N. Tschukowski.

Das Gedicht *Still ist Europa, wieder still . . .* hat eine, vom Gesichtspunkt des Inhaltes und der Atmosphäre aus gleichfalls adäquate Übersetzung, Schadei st nur, daß die strenge Prosodie des Originals sich auflöst und sogar ungleich ist.

Dafür ist die russische Übersetzung des Gedichtes *Vier Tage lang donnerte die Kanone . . .* nicht nur vom Aspekt des Inhalts, sondern auch in ihrer Form tadellos. Dasselbe können wir in noch höherem Maße von den Übersetzungen der Gedichte *Die siebenbürgi sche Armee* und *Zum Tod meinerEltern* behaupten.

Die russische Übersetzung des Gedichtes *Schreckliche Zeit* ist zwar sowohl inhaltlich als auch in ihrer Form genau, doch an zwei Stellen entfernt sie sich vom Original. In der ersten Strophe fehlt die Frage, ob der Himmel den Ungarn zur Ausrottung verdammt habe; am Ende des Gedichtes häufen sich im ungarischen die apokalyptischen Ausdrücke »wahnsinniger, schreckensvoller, gestörter Verstand«,in der Übersetzung aber steht ein nicht passender Ausdruck: »mit einer Handbewegung«.

*

Wir haben die Auswahl der Gedichte der einzelnen Schöpfungsjahre Petőfis in den transkaukasischen Sammlungen kritisch betrachtet und untersucht, in welchem Grade die russischen Übersetzungen der wichtigsten Gedichte (jene Übersetzungen, die in der vierbändigen Ausgabe von 1952—1953 erschienen) dazu geeignet sind, als Grundtext für weitere Übersetzungen zu dienen.

Es steht noch vor uns den Schluß zu ziehen und eine Antwort auf die im vorhinein gestellte Frage zu geben: wäre es nicht besser gewesen, zu warten, bis sich ein Dichter-Übersetzer findet, der die Sprache des Originals beherrscht, statt aus einer dritten Sprache eine vom Originaltext ziemlich abweichende Übersetzung zu produzieren?

Damit wir darauf antworten können, müssen wir noch die während unserer Analyse aufgetauchten Behauptungen summieren.

Die jüngsten russischen Übersetzungen der Gedichte von Sándor Petőfi, besonders jene, die in der vierbändigen Ausgabe erschienen sind, repräsentieren reich und prächtig diesen ungarischen Klassiker dem heutigen russischen Leser. Die meisten Übersetzungen sind, außer daß sie das allgemeine Bild des großen ungarischen Lyrikers vollständiger gestalten, auch dazu geeignet, als Grund für weitere Übersetzungen zu dienen: diese sind jene russischen Übersetzungen, die den Inhalt, die prosodische Form und die Atmosphäre, also sämtliche Elemente des Gedichtes adäquat, mit einer künstlerischen Genauigkeit reproduzieren.

Die meisten Übersetzungen entsprechen dieser Forderung, aber nicht alle. Es gibt unter ihnen auch solche, die wohl würdig sind, das Bild von Petőfi in russischer Sprache zu bereichern, jedoch stark vom Originaltext abweichen. Natürlich gibt es Fälle, wo diese Abweichung begründet ist, da die Lösung des Übersetzers der Eigentümlichkeit der russischen Sprache, der russischen Prosodie entsprechend, im Russischen denselben Effekt ergibt, wie der Originaltext in ungarischer Sprache. Eine so begründete Abweichung tritt meistens im formalen Aspekt des Gedichtes, auf dem Boden der Rhythmik auf, aber

manchmal auch im Aspekt des Inhaltes. Zum letzteren, selteneren Fall führen wir zwei Beispiele aus den russischen Übersetzungen der Gedichte Petőfis an.

Ein volksliedartiges Gedicht Petőfis beginnt im Ungarischen mit folgenden Worten: »Der Mondschein badet sich im Meere der Nacht, der Räuber träumt in der Mitte des Waldes.« Das ist eine typische Form des ungarischen Volksliedes: es beginnt mit einem Naturbild, das keine sichtbare Verbindung mit der zweiten Reihe und mit dem weiteren Inhalt des Gedichtes hat. Es ist kein Zufall, daß dieses Gedicht später wirklich ein Volkslied wurde . . . Der bekannte russische Schriftsteller und Übersetzer Nikolai Tschukowski hat dieses Gedicht auf die beste Art übersetzt: um die volkstümliche Atmosphäre zu bewahren, griff er zu einem charakteristischen Element des russischen Volksliedes, zu dem in negativer Form geschilderten Naturbild, an welches die zweite Reihe, schon das eigentliche Thema als ein Kontrast folgt. Im vorliegenden Falle: »Nicht im Meer — im Himmel schwamm der helle Mond, ja der Räuber weinte im Gebüsch sich verbergend«.

Diese Methode ist richtig: unserer Ansicht nach hat Nikolai Tschukowski für den russischen Leser die möglichst beste Lösung gefunden. Doch den Übersetzer einer dritten Sprache, der das Russische als Vermittlertext gebrauchen will, wird diese in sich fabelhafte Lösung unbedingt irreführen: dieser Übersetzer wird zwar verstehen, daß eine volkstümliche Atmosphäre dieses Gedicht umschwebt, jedoch kann er keine Ahnung davon haben, wie, und mit welchen Mitteln der ungarische Dichter diese Atmosphäre schuf. Vielleicht wäre das georgische oder armenische oder aserbajdschanische Mittel der Schaffung einer ähnlichen Atmosphäre dem ungarischen viel näher, als das russiche, jedoch die Übersetzer dieser Sprachen kennen den Originaltext nicht und arbeiten aus einer dritten Sprache, deren Ausdrucksmittel vielleicht ebenso weit von ihrer eigenen als von der ungarischen ist. Als Resultat kann sich ergeben, daß aus einer vollwertigen russischen Übersetzung in der dritte Sprache eine falsche Übersetzung ensteht.

Und hier ein anderes Beispiel. Im Gedicht *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts* schreibt Petőfi: ». . . Zu solchen Flammensäulen bestellte Gott in neueren Zeiten die Dichter, damit sie das Volk nach Kanaan führen.« Die Zeilen klingen im Russischen folgendermaßen: »Und nun führt der Dichter wie eine Flammensäule die Leute in der Wüste. Gott bestellte den Dichter, um sie in ein neues Palästina zu führen.« Was also im Ungarischen »Kanaan« war, ist im Russischen »Palästina« geworden. Hatte der Übersetzer recht?

Wir meinen, ja. Im geographischen Sinne des Wortes ist »Palästina« natürlich dasselbe wie »das Heilige Land«, »das Gelobte Land«, »Kanaan«. Und im dichterischen, im stilistischen Sinne? In der russischen Sprache ja (z. B. Lermontow hat ein Gedicht *Ein Zweig aus Palästina*) —doch in der ungarischen Sprache nicht: in der heutigen ungarischen Sprache benützt man das Wort »Palästina« nur zur Bezeichnung jenes Gebietes, worauf sich die Bestrebungen der Zionisten richteten und auf dem der Staat Israel gegründet wurde. Der biblische Begriff desselben Gebietes wird im Ungarischen mit anderen Ausdrücken, wie z. B. »Kanaan« bezeichnet.

Doch ist vielleicht dieser stilistische Unterschied, der im Ungarischen existiert, im Russischen aber nicht, in der dritten Sprache wieder vorhanden? Der Übersetzer dieser Sprache kann, wenn er mit Hilfe des russischen Textes arbeitet, nicht wissen, welche der beiden Ausdrücke im ungarischen Orginaltext steht, er wird „Palästina" schreiben, und sich damit vom Originaltext — gemäß den Regeln der ungarischen und gleichfalls der eigenen Sprache — stark entfernen.

Wir wollten beweisen, daß eine Übersetzung (im gegebenen Falle eine russische) vom Gesichtspunkt des Lesers vollwertig und dabei zur Weiterübersetzung doch nicht geeignet sein kann.

Und wie steht die Sache mit der Auswahl, die auf Grund der russischen Übersetzungen gemacht worden ist?

Davon reden einige Ziffern.

Wir sehen aus der Bibliographie der Übersetzungen, daß insgesamt 192 Gedichte von Petőfi in die Sprachen der transkaukasischen Völker übersetzt worden sind.

Unter diesen gibt es, unserer kritischen Übersicht nach, wichtige Gedichte:

aus dem Jahr 1842	1
aus dem Jahr 1843	3
aus dem Jahr 1844	8
aus dem Jahr 1845	3
aus dem Jahr 1846	6
aus dem Jahr 1847	10
aus dem Jahr 1848	9
aus dem Jahr 1849	5
zusammen:	45

Die Anzahl jener Gedichte, die unserer Ansicht nach in keiner Sammlung der Werke Petőfis fehlen dürfen und trotzdem sich in keinem der transkaukasischen Bände befinden, ist:

aus dem Jahr 1842	2
aus dem Jahr 1843	6
aus dem Jahr 1844	5
aus dem Jahr 1845	4
aus dem Jahr 1846	1
aus dem Jahr 1847	6
aus dem Jahr 1848	4
aus dem Jahr 1849	—
zusammen:	28

Natürlich sind diese zwei statistischen Tabellen subjektiv, obwohl wir uns bestrebten, die Listen der Gedichte nicht nach unserem eigenen Geschmack, sondern auf Grund verschiedener ungarischer Sammlungen, Anthologien, Chrestomatien zusammenzustellen. Diese Listen sind also mehr oder weniger ein Spiegelbild der ungarischen Gemeinauffassung.

Wenn wir nun in Betracht ziehen, daß von den wichtigen Gedichten Petőfis 45 sich in den transkaukasischen Sammlungen befinden und nur 28 ausblieben; wenn wir abermals betonen, daß alle Gedichte von Petőfi uns, Ungarn, teuer sind und es keines gibt, dessen Auswahl wir mißbilligen würden — können wir schließlich feststellen, daß die Auswahl der Gedichte in den analysierten georgischen, armenischen und aserbajdschanischen Bänden im großen und ganzen Petőfis Dichterantlitz nicht verzerrt.

Wir können, ebenfalls auf Grund unserer Analyse, hinzufügen, daß die russischen Texte, aus welchen die transkaukasischen Sammlungen übersetzt worden sind, im großen und ganzen als gute, genaue Übersetzungen gelten, es gibt unter ihnen ausgezeichnete Beispiele der adäquaten Übersetzung und selbst jene, die in ihrem Inhalt oder in ihrer Form vom Original abweichen, können als wertvolle Übersetzungen gelten.

Letzten Endes können wir also auf die Frage, ob es richtig war, Petőfis Werke aus den russischen Übersetzungen weiter in die transkaukasischen Sprachen zu übertragen, nur bejahend beantworten.

Ja, es war richtig.

Natürlich wäre es viel besser gewesen, wenn ein georgischer, armenischer, aserbajdschanischer Dichter sich gefunden hätte, der der ungarischen Sprache mächtig Petőfis Gedichte aus dem Originaltext übersetzt hätte. Doch solchen Dichter gibt es unseres Wissens bisher keinen.

Die Tatsache, daß das Wort Sándor Petőfis in den transkaukasischen Sprachen ertönt und zwar auf Grund solcher russischen Übersetzungen, die das Antlitz des großen ungarischen Lyrikers nicht verändern — ist ohne Zweifel eine positive Tatsache, ein Schritt vorwärts auf dem Wege der freundschaftlichen Beziehungen zwischen unseren Völkern.

*

Die Leser dieses Artikels werden wohl bemerkt haben, daß wir von den jüngsten Ausgaben der Werke Petőfis in die transkaukasischen Sprachen immer nur als von einer kollektiven Einheit redeten und uns weder mit der Auswahl der Gedichte in den einzelnen Bänden, noch mit der Bewertung der einzelnen Übersetzungen in die transkaukasischen Sprachen befaßt haben. Diesen Teil der Arbeit überlassen wir denjenigen, die dank ihrer Sprachkenntnisse die Übersetzungen mit dem Originaltext zu vergleichen fähig sind.

György Radó

BIBLIOGRAPHIE

1842.

1. A Dunán. — *An der Donau.* — На Дунае.
   d) armenisch, S. 14.
2. Első szerepem. — *Meine erste Rolle.* — Первая роль.
   c) aserbajdschanisch, S. 5.
   d) armenisch, S. 13.

1843.

3. Farkaskaland. — Abenteuer mit dem Wolf — Волчье приключение.
   c) aserbajdschanisch, S. 6.
4. Lopott ló. — *Das gestohlene Pferd.* — Украденный конь.
   c) aserbajdschanisch, S. 7.
   d) armenisch, S. 17.
5. Távolból. — *Aus der Ferne* — Издалёка.
   a) georgisch, S. 4—7.
   c) aserbajdschanisch, S. 9—10.
   d) armenisch, S. 15—16.
6. Érik a gabona . . . — *Das Korn wird reif . . .* — Хлеб созрел на ниве . . .
   d) armenisch, S. 19.
7. Befordultam a konyhára . . . — *Ich kehrte in die Küche ein . . .* — Раз на кухню залетел я . . .
   d) armenisch, S. 20.

1844.

8. Honfidal. — *Patriotenlied.* — Патриотическая песня.
   a) georgisch, S. 116—117.
   b) armenisch, S. 15—16.
   d) armenisch, S. 27—28.
9. A dal. — *Das Lied.* — Песня.
   c) aserbajdschanisch, S. 11.
   d) armenisch, S. 21.

10. De már nem tudom, mit csináljak . . . — *Doch weiß ich nicht mehr was zu tun . . .* — Ну, не знаю, что мне нынче делать?
d) armenisch, S. 40.
11. Gyönge vagyok . . . — *Ich bin schwach . . .* — Слабость и на душе моей . . .
d) armenisch, S. 26.
12. Füstbement terv. — *Mißlungener Plan.* — Неудавшийся замысел.
d) armenisch, S. 22.
13. Magány. — *Einsamkeit.* — Одиночество.
d) armenisch, S. 23.
14. Álmodom-e? — *Träume ich?* — То правда?
d) armenisch, S. 24.
15. Sírom. — *Mein Grab.* — Моя могила.
a) georgisch, S. 8.
d) armenisch, S. 25.
16. A faluban utcahosszat . . . — *Im Dorf, die Gasse entlang . . .* — Вдоль по улице хожу я . . .
c) aserbajdschanisch, S. 12.
17. Megy a juhász szamáron . . . — *Der Schäfer reitet auf Eselsrücken . . .* На осле сидит пастух . . .
b) armenisch, S. 42.
18. Az utánzókhoz. — *An die Nachahmer.* — Подражателям.
d) armenisch, S. 29.
19. Élet, halál. — *Leben, Tod.* — Жизнь и смерть.
d) armenisch, S. 30.
20. Egy telem Debrecenben. — *Ein Winter in Debrecen.* — Зима в Дебрецене.
a) georgisch, S. 32—33.
21. Szülőimhez. — *An meine Eltern.* — Моим родителям.
c) aserbajdschanisch, S. 13—14.
22. Ha. — *Wenn.* — Ах, если б не носил я шапку . . .
d) armenisch, S. 31.
23. Igyunk! — *Trinken wir!* — Если девушки не любят . . .
a) georgisch, S. 10.
d) armenisch, S. 32.
24. Az én szerelmem . . . — *Meine Liebe . . .* — Моя любовь.
d) armenisch, S. 33.
25. János vitéz. — *Held János.* — Витязь Янош.
e) georgisch, S. 3—107.
26. A természet vadvirága. — *Die wilde Blume der Natur.* — Дикий цветок.
b) armenisch, S. 57.
27. Esik, esik, esik . . . — *Es regnet, regnet, regnet . . .* — Лейся, лейся, лейся . . .
d) armenisch, S. 36.
28. János gazda. — *Wirt János.* — Хозяин Янош.
c) aserbajdschanisch, S. 15.
29. Az öregúr. — *Der alte Herr.* — Старый господин.
c) aserbajdschanisch, S. 16.
30. Boldog éjjel. — *Glückliche Nacht.* — Радостная ночь.
a) georgisch, S. 3.
c) aserbajdschanisch, S. 18.
d) armenisch, S. 38.
31. Mit szól a böles? — *Was sagt der Weise?* — Что говорит мудрец?
d) armenisch, S. 38.
32. A királyok ellen. — *Gegen die Könige.* — Против королей.
d) armenisch, S. 34—35.

1845.

33. Apám mestersége s az enyém. — *Meines Vaters Gewerbe und das meine.* — Хотел ты, добрый мой отец . . .
b) armenisch, S. 35.
c) aserbajdschanisch, S. 19.
34. Hull a levél a virágról . . . — *Das Blatt fällt von der Blume . . .* — Лепестки с цветочка осыпаются . . .
d) armenisch, S. 41.

35. Te voltál egyetlen virágom . . . — *Du warst meine einzige Blume . . .* — Цветком моей жизни была ты . . .
d) armenisch, S. 42.
36. Miért tekintesz be szobámba? — *Warum blickst du in mein Zimmer?* — Луна зачем
c) aserbajdschanisch, S. 20.
37. Álltam sírhalma mellett . . . — *Ich stand an ihrem Grabhügel . . .* — Я над ее могилой . . .
d) armenisch, S. 43.
38. Játszik öreg földünk . . . — *Unsere alte Erde spielt . . .* — Глянь, целует крепко . . .
d) armenisch, S. 44.
39. Költő lenni vagy nem lenni. — *Ein Dichter sein oder nicht sein.* — Быть или не быть поэтом?
c) aserbajdschanisch, S. 21.
40. Elfojtott könnyek. — *Zurückgehaltene Tränen.* — Сдерживая слезы.
d) armenisch, S. 45.
41. Hír. — *Ruhm.* — Слава.
d) armenisch, S. 46.
42. Kicsapott a folyó . . — *Der Fluß trat aus . . .* — Разлилася речка . . .
d) armenisch, S. 47.
43. Rossz verseimről. — *Von meinen schlechten Versen.* — О моих плохих стихах.
a) georgisch, S. 34.
d) armenisch, S. 48.
44. Mi kék az ég! — *Wie blau ist der Himmel!* — Весна.
d) armenisch, S. 49.
45. Szerelemvágy. — *Liebessehnsucht.* — Тоска любви.
d) armenisch, S. 50.
46. Szép vidéknek szépséges leánya . . . — *Holde Tochter einer schönen Gegend . . .* — Девушка из местности чудесной . . .
d) armenisch, S. 55.
47. Megteremtéd lelkem új világát . . . — *Du erschafftest die neue Welt meiner Seele . . .* — В душе моей . . .
d) armenisch, S. 53.
48. Hol van oly nagy pusztaság . . . — *Wo ist ein so großes Ödland . . .* Грудь моя . . .
d) armenisch, S. 54.
49. Álmaimban gyakran . . . — *In meinen Träumen oft . . .* — Часто ты во сне . . .
d) armenisch, S. 55.
50. Szerelemnek lobogója . . . — *Die Fahne der Liebe . . .* — Флаг любви.
d) armenisch, S. 56.
51. Alacsony kis ház . . . — *Niedriges Häuschen . . .* — Домик мой . . .
d) armenisch, S. 57.
52. Fa leszek, ha . . . — *Ich werde ein Baum, wenn . . .* — Если ты цветок . . .
a) georgisch, S. 35.
d) armenisch, S. 60.
53. Háborúval álmodám . . . — *Ich träumte vom Krieg . . .* — Война приснилась как-то ночью мне . . .
a) georgisch, S. 35.
d) armenisch, S. 60.
54. Ha az Isten . . . — *Wenn Gott . . .* — Если бы . . .
d) armenisch, S. 61.
55. Azt hívém, hogy . . . — *Ich glaubte, daß . . .* — Думал я . . .
d) armenisch, S. 63.
56. Falun. — *Im Dorfe.* — В деревне.
d) armenisch, S. 64—65.
57. Felhő és csillag. — *Wolke und Stern.* — Тучи и звезды.
a) georgisch, S. ä.
58. Virágoskert a költő szíve . . . — *Des Dichters Herz ist ein Blumengarten.* — Поэта сердце — сад цветущий . . .
d) armenisch, S. 66.
59. Én és a nap. — *Ich und die Sonne.* — Я и солнце.
d) armenisch, S. 67.
60. S. K. emlékkönyvébe. — *In das Gedenkbuch von K. S.* — В альбом К. Ш.
d) armenisch, S. 68.

61. A magyar nemes. — *Der ungarische Edelmann.* — Венгерский дворянин.
b) armenisch, S. 36.
62. A költő és a szőlővessző. — *Der Dichter und die Weinrebe* — Поэт и виноградная лоза.
c) aserbajdschanisch, S. 23.
d) armenisch, S. 69.
63. A jegygyűrű. — *Der Verlobungsring.* — Обручальное кольцо.
d) armenisch, S. 70.
64. Hogy van, hogy azt a sok gazembert . . . — *Wieso, daß diese vielen Schurken . . .* — Но почему . . .
d) armenisch, S. 71.

1846.

65. Az őrült. — *Der Irrsinnige.* — Сумасшедший.
b) armenisch, S. 46—49.
d) armenisch, S. 72—74.
66. Távozol hát ifjúságom? — *Also du fliehest fort, meine Jugend?* — Ну что же, юность, ты уходишь?
c) aserbajdschanisch, S. 24.
67. Elvándorol a madár . . . — *Der Vogel wandert fort . . .* — Птицы . . .
c) aserbajdschanisch, S. 25.
68. Szállnak reményink . . . — *Unsere Hoffnungen fliegen davon . . .* — О, наши надежды . . .
d) armenisch, S. 75.
69. Elváltam a lyánykától . . . — *Ich trennte mich vom Mädchen . . .* — Я с милой девушкой прощался . . .
c) aserbajdschanisch, S. 26.
70. Amott a távol kék ködében . . . — *Dort im blauen Nebel der Ferne . . .* — Где в голубом тумане небеса . . .
d) armenisch, S. 76.
71. Oh lyány! szemed . . . — *Ach Mädchen, dein Auge . . .* — О, как темны глаза твои! . . .
c) aserbajdschanisch, S. 27.
d) armenisch, S. 77.
72. Egy bölcs hajdan . . . — *Einst ein Weiser . . .* — Все изменилось на земле!
d) armenisch, S. 78.
73. Mi a dicsőség? . . . — *Was ist der Ruhm? . . .* — Что слава?
d) armenisch, S. 79.
74. A bánat? egy nagy óceán. — *Der Kummer? ein großer Ozean.* — Печаль.
d) armenisch, S. 80.
75. Mit ettél, föld . . . — *Was aßest du, Erde . . .* — Что ела ты, земля?
d) armenisch, S. 81.
76. Már sokszor énekeltem . . . — *Schon oft sang ich . . .* — Звезды.
c) aserbajdschanisch, S. 28.
d) armenisch, S. 32.
77. Mivé lesz a föld? . . . — *Was wird aus der Erde? . . .* — Чем кончит шар земной?
d) armenisch, S. 83.
78. Ki fogja vajon megfejteni . . . — *Wer wird es denn erraten . . .* — Смоют когда-нибудь . . .
d) armenisch, S. 84.
79. Az álom . . . — *Der Traum . . .* — Сны.
a) georgisch, S. 19.
d) armenisch, S. 85.
80. Kivágom én . . . — *Ich schneide aus . . .* — Сердце.
c) aserbajdschanisch, S. 29.
d) armenisch, S. 86.
81. A szerelmes tenger. — *Das verliebte Meer.* — Влюбленный океан.
d) armenisch, S. 87—90.
82. Zöldleveles, fehér . . . — *Grünbelaubter, weißer . . .* — Белая акация . . .
d) armenisch, S. 91.

83. Rég elhúzták az esteli harangot . . . — *Schon lange wurde die Abendglocke geläutet . . .* Звон вечерний с колокольни . . .
d) armenisch, S. 92—93.
84. Dalaim. — *Meine Lieder.* — Мои песни.
a) georgisch, S. 36—39.
b) armenisch, S. 7—8.
85. Levél Várady Antalhoz. — *Brief an Antal Várady.* — Анталу Варади.
d) armenisch, S. 94—97.
86. Megfagy a szív, ha nem szeret . . . — *Das Herz erfriert, wenn es nicht liebt . . .* Сгорает сердце от любви . . .
d) armenisch, S. 98.
87. Szeretek én . . . — *Ich liebe . . .* — Люблю я . . .
c) aserbajdschanisch, S. 30.
d) armenisch, S. 99.
88. A nép. — *Das Volk.* — Народ.
c) aserbajdschanisch, S. 31.
89. A bilincs. — *Die Handschelle.* — Кандалы.
a) georgisch, S. 22—23.
c) aserbajdschanisch, S. 32.
90. Költői ábránd volt, mit eddig érzék . . . — *Es war Dichterträumerei, was ich bisher gefühlt . . .* — Нет, было лишь мечтой, а не любовью . . .
d) armenisch, S. 100—102.
91. Szerelmes vagyok én . . . (Szerelmes vagyok én, megmondjam-e kibe? . . .) — *Ich bin verliebt . . . (Ich bin verliebt, soll ich sagen, in wen? . . .)* — Я влюблен!
d) armenisch, S. 103.
92. Száll a felhő . . . — *Die Wolke zieht . . .* — Над землею облачко.
a) georgisch, S. 49.
93. Az én képzeletem nem . . . — *Meine Phantasie ist nicht . . .* — Мое воображение не . . .
a) georgisch, S. 20—21.
94. Ereszkedik le a felhő . . . — *Die Wolke läßt sich nieder . . .* — Нависают облака . . .
d) armenisch, S. 110.
95. Te a tavaszt szereted . . . — *Du liebst den Frühling . . .* — Любишь ты весну . . .
a) georgisch, S. 52.
d) armenisch, S. 104.
96. Mikor a lánc lehull . . . — *Wenn die Kette fällt . . .* — Когда сорвет судьба . . .
c) aserbajdschanisch, S. 33.
97. Búsúlnak a virágok . . . — *Die Blumen grämen sich . . .* — Цветы больны . . .
c) aserbajdschanisch, S. 34.
98. Kellemetlen őszi reggel . . . — *Unangenehmer Herbstmorgen . . .* — Неприятно это утро . . .
b) armenisch, S. 59—60.
99. Véres napokról álmodom . . . — *Ich träume von blutigen Tagen . . .* — Мечтаю о кровавых днях . . .
c) aserbajdschanisch, S. 35—36.
d) armenisch, S. 105.
100. Reszket a bokor, mert . . . — *Der Busch zittert, weil . . .* — Куст задрожал . . .
d) armenisch, S. 106.
101. Halhatlan a lélek . . . — *Die Seele ist unsterblich . . .* — Душа бессмертна.
d) armenisch, S. 107.
102. A magyar nemzet. (Járjatok be minden földet . . .) — *Die ungarische Nation. (Wandert über alle Länder . . .)* — Венгерская нация.
a) georgisch, S. 53—55.
103. Egy gondolat bánt engemet . . . — *Ein Gedanke quält mich . . .* — Одно меня тревожит . . .
a) georgisch, S. 24—25.
d) armenisch, S. 108—109.

1847.

104. Szabadság, szerelem! — *Freiheit, Liebe!* — Любовь и свобода . . .
c) aserbajdschanisch, S. 37.
d) armenisch, S. 111.

105. Ha férfi vagy, légy férfi . . . — *Wenn du ein Mann bist, sei ein Mann . . .* — Мужчина, будь мужчиной . . .
b) armenisch, S. 17—18.
106. Palota és kunyhó. — *Palast und Hütte.* — Дворец и хижина.
c) aserbajdschanisch, S. 38—39.
107. A kutyák dala. — *Das Lied der Hunde.* — Песня собак.
a) georgisch, S. 45—46.
d) armenisch, S. 112.
108. A farkasok dala. — *Das Lied der Wölfe.* — Песня волков.
a) georgisch, S. 43—44.
d) armenisch, S. 113.
109. A XIX. század költői. — *Die Dichter des XIX. Jahrhunderts.* — Поэтам XIX века.
a) georgisch, S. 65—67.
b) armenisch, S. 21—22.
d) armenisch, S. 114—115.
110. Szent sír. — *Heiliges Grab.* — Святая могила.
c) aserbajdschanisch, S. 40—42.
d) armenisch, S. 116—117.
111. Három fiú. — *Drei Söhne.* — Три сына.
c) aserbajdschanisch, S. 43—44.
d) armenisch, S. 118—119.
112. Magyar vagyok. — *Ich bin ein Ungar.* — Венгерец я!
c) aserbajdschanisch, S. 45—46.
d) armenisch, S. 120—121.
113. A felhők. — *Die Wolken.* — Тучи.
a) georgisch, S. 47—48.
c) aserbajdschanisch, S. 47—48.
d) armenisch, S. 122—123.
114. A szél. — *Der Wind.* — Ветер.
a) georgisch, S. 40—42.
d) armenisch, S. 124—125.
115. Háború volt . . . — *Es war Krieg . . .* — Лишь война . . .
c) aserbajdschanisch, S. 49—50.
116. Mi volt nekem a szerelem? — *Was war mir die Liebe?* — Чем любовь была мне?
b) armenisch, S. 55—56.
117. Az ítélet. — *Das Urteil.* — Суд.
a) georgisch, S. 68—70.
118. Rongyos vitézek. — *Helden in Lumpen.* — Герои в дерюге.
a) georgisch, S. 26—27.
b) armenisch, S. 50—51.
c) aserbajdschanisch, S. 51—52.
d) armenisch, S. 126—127.
119. Tűz. — *Feuer.* — Огонь.
c) aserbajdschanisch, S. 53—54.
d) armenisch, S. 128—129.
120. Legszebb versem. — *Mein schönster Vers.* — Мое лучшее стихотворение.
a) georgisch, S. 1.
c) aserbajdschanisch, S. 98.
d) armenisch, S. 184.
121. Lennék én folyóvíz . . . — *Wäre ich Flusswasser . . .* — Стал бы я теченьем . . .
a) georgisch, S. 50—51.
c) aserbajdschanisch, S. 55—56.
122. A gólya. — *Der Storch.* — Аист.
a) georgisch, S. 11—16.
c) aserbajdschanisch, S. 57—60.
d) armenisch S. 120—133.
123. Múzsám és menyasszonyom. — *Meine Muse und meine Braut.* — Муза и невеста.
c) aserbajdschanisch, S. 61—62.
124. Kard és lánc. — *Schwert und Kette.* — Мечь и цепь.
d) armenisch, S. 134—137.
125. Válasz, kedvesem levelére. — *Antwort auf den Brief meiner Geliebten.* — Ответ на письмо моей милой.
d) armenisch, S. 141—144.

126. Levél Arany Jánoshoz. — *Brief an János Arany.* — Письмо Яношу Араню.
d) armenisch, S. 147—150.
127. A költészet. — *Die Dichtung.* — Поэзия.
c) aserbajdschanisch, S. 63.
d) armenisch, S. 151.
128. Az én Pegazusom. — *Mein Pegasus.* — Мой Пегас.
a) georgisch, S. 28—31.
129. Ismét könny! — *Wieder Tränen!* — Снова слеза!
c) aserbajdschanisch, S. 64—65.
130. A vándorlegény — *Der Wanderbursch.* — Бродяга.
b) armenisch, S. 48—40.
d) armenisch, S. 138—140.
131. Jó költőnek tartanak . . . — *Man hält mich für einen guten Dichter . . .* — Все говорят, что я поэт. . .
c) aserbajdschanisch, S. 66.
132. Szívem. — *Mein Herz.* — Мое сердце.
c) aserbajdschanisch, S. 67—68.
d) armenisch, S. 145—146.
133. Beszél a fákkal a bús őszi szél . . . — *Der traurige Herbstwind redet mit den Bäumen . . .* — Осенний ветер шелестит. . .
d) armenisch, S. 152—153.
134. A szerelem országa. — *Das Land der Liebe.* — Страна любви.
d) armenisch, S. 154—156.
135. Meddig alszol még, hazám? — *Wie lange schläfst du noch, mein Vaterland?* — Родина, пора вставать!
c) aserbajdschanisch, S. 69—70.
136. A rab. — *Der Gefangene.* — Узник.
d) armenisch, S. 157—158.
137. A hold elégiája. — *Die Elegie des Mondes.* — Лунная элегия.
d) armenisch, S. 159—160.
138. Őszi éj. — *Herbstnacht.* — Осенняя ночь.
c) aserbajdschanisch, S. 71—72.
139. Rózsabokor a domboldalon . . . — *Rosenbusch an der Hügelseite . . .* — Расцветают над холмом. . .
c) aserbajdschanisch, S. 73.
d) armenisch, S. 161.
140. Pató Pál úr — *Herr Pál Pató.* — Павел Пато.
a) georgisch, S. 17—18.
b) armenisch, S. 33—34.
141. A haraghoz. — *An den Zorn.* — К гневу.
d) armenisch, S. 162—164.

1848.

142. Mit csinálsz, mit varrogatsz ott? — *Was machst du, was nähest du dort?* — Знамя.
c) aserbajdschanisch, S. 74.
d) armenisch, S. 164.
143. Szeretlek én, szeretlek téged . . . — *Ich liebe dich, ich liebe dich . . .* — Люблю тебя, люблю тебя. . .
a) georgisch, S. 60—61.
c) aserbajdschanisch, S. 75—76.
d) armenisch, S. 165.
144. Minek nevezzelek? — *Wie soll ich dich nennen?* — Как мне назвать тебя?
a) georgisch, S. 62—64.
c) aserbajdschanisch, S. 77—78.
d) armenisch, S. 168—169.
145. A rab oroszlán. — *Der gefangene Löwe.* — Лев узник.
c) aserbajdschanisch, S. 79—80.
146. A jó tanító. — *Der gute Lehrer.* — Добрый учитель.
b) armenisch, S. 43—45.
147. Anyám tyúkja. — *Die Henne meiner Mutter.* — Курица моей матери.
b) armenisch, S. 37.

148. A tél halála. — *Der Tod des Winters.* — Смерть зимы.
c) aserbajdschanisch, S. 81—82.
149. Nemzeti dal. — *Nationallied.* — Национальная песня.
a) georgisch, S. 90—93.
b) armenisch, S. 9—10.
d) armenisch, S. 170—171.
150. A szabadsághoz. — *An die Freiheit.* — К свободе.
c) aserbajdschanisch, S. 83—84.
151. Bordal. — *Trinklied.* — Застольная песня.
b) armenisch, S. 20.
152. Van-e mostan olyan legény . . . — *Gibt es nun so einen Burschen . . .* — Где тот парень . . .
a) georgisch, S. 94—95.
153. Feleségem és kardom. — *Meine Frau und mein Schwert.* — Жена и клинок.
d) armenisch, S. 172—173.
154. A tavaszhoz. — *An den Frühling.* — Весне.
d) armenisch, S. 174—175.
155. Fekete-piros dal. — *Schwarz-rotes Lied.* — Песня о черно-красном знамени.
a) georgisch, S. 71—73.
156. Ausztria. — *Österreich.* — Австрия.
a) georgisch, S. 87—89.
b) armenisch, S. 27—28.
157. Föl! — *Auf!* — Довольно!
b) armenisch, S. 25—26.
d) armenisch, S. 176—177.
158. Úton vagyok s nem vagy velem . . . — *Ich reise und du bist nicht mit mir . . .* — Иду — и нет тебя со мной . . .
a) georgisch, S. 96—97.
159. Szülőföldemen. — *In meinem Geburtsland.* — В родных местах.
a) georgisch, S. 98—100.
160. A magyar nép. — *Das ungarische Volk.* — Венгерский народ.
d) armenisch, S. 178—179.
161. Ismét magyar lett a magyar . . . — *Der Ungar ist wieder Ungar geworden . . .* — Венгерец вновь венгерцем стал!
c) aserbajdschanisch, S. 85—86.
162. Miért zárjátok el az útamat? — *Warum versperrt ihr mir meinen Weg?* — Зачем вы мне загородили путь?
c) aserbajdschanisch, S. 87—88.
163. Ma egy éve. — *Heute vor einem Jahr.* — Год уж нынче . . .
c) aserbajdschanisch, S. 89.
164. Három madár. — *Drei Vögel.* — Три птицы.
c) aserbajdschanisch, S. 90—91.
165. A nemzethez. — *An die Nation.* — К нации.
a) georgisch, S. 74—77.
166. Forradalom. — *Revolution.* — Революция.
c) aserbajdschanisch, S. 92—93.
167. A bokor a viharhoz. — *Der Busch an den Sturm.* — Куст говорит вихрю.
d) armenisch, S. 180.
168. Jőj el végre, valahára . . . — *Komme doch endlich . . .* — Близок, близок час великий . . .
c) aserbajdschanisch, S. 94—95.
169. Hallod-e szív, szívem! — *Hörst du es, Herz, mein Herz!* — Ты слышишь ли, сердце . . .
c) aserbajdschanisch, S. 96—97.
170. Mit daloltok még ti, jámbor költők? — *Was singt ihr noch, ihr sanften Dichter?* — О чем еще, смиренные поэты . . .
d) armenisch, S. 181.
171. Élet vagy halál! — *Leben oder Tod!* — Жизнь или смерть.
a) georgisch, S. 82—84.
d) armenisch, S. 166—167.
172. A vén zászlótartó. — *Der alte Fahnenträger.* — Старый знаменосец.
b) armenisch, S. 11—12.
173. Búcsú. (Alig virradt, már újra alkonyúl . . .) — *Abschied.* — Прощанье.
d) armenisch, S. 182—183.

*

174. 1848. (Ezernyolcszáznegyvennyolc, te csillag . . .) — *1848.* — 1848.
a) georgisch, S. 102—104.
c) aserbajdschanisch, S. 99—100.
175. Hideg idő, hűs őszi éj . . . — *Kaltes Wetter, kühler Herbstabend . . .* — Холодно осенней ночью . . .
c) aserbajdschanisch, S. 101.
176. Milyen lárma, milyen vígadalom! — *Welcher Lärm, welche Belustigung!* — Что тут за шумное веселье!
b) armenisch, S. 41.
177. Szeretlek, kedvesem! — *Ich liebe dich, meine Beste!* — Люблю . . .
a) georgisch, S. 56—59.
d) armenisch, S. 185—187.
178. Itt van az ősz, itt van újra. — *Hier ist der Herbst, hier ist er wieder.* — Осень вновь
a) georgisch, S. 105—106.
179. Itt a nyilam, mibe lőjjem? — *Hier ist mein Pfeil, auf was soll ich ihn schießen?* — Лук мой славный.
a) georgisch, S. 78—79.
180. Csatadal. — *Schlachtenlied.* — Боевая песня.
a) georgisch, S. 80—81.
d) armenisch, S. 188—189.
181. Akasszátok föl a királyokat. — *Hänget auf die Könige!* — На виселицу королей!
a) georgisch, S. 107—110.
b) armenisch, S. 23—24.
c) aserbajdschanisch, S. 102—103.
d) armenisch, S. 190—191.
182. Fiam születésére. — *Zur Geburt meines Sohnes.* — На рождение моего сына.
c) aserbajdschanisch, S. 104—105.

1849.

183. Újév napján, 1849. — *Am Neujahrstag* 1849. — В новогодный день 1849 года.
b) armenisch (Fragment), S. 19.
184. Európa csendes, újra csendes . . . — *Still ist Europa, wieder still . . .* — Тиха Европа.
c) aserbajdschanisch, S. 106—107.
185. Négy nap dörgött az ágyú . . . — *Vier Tage lang donnerte die Kanone . . .* — Гремела канонада.
c) aserbajdschanisch, S. 108—109.
186. Csatában. — *In der Schlacht.* — В бою.
c) aserbajdschanisch, S. 110—111.
d) armenisch, S. 192—193.
187. Bizony mondom, hogy győz most a magyar . . . — *Ja ich sage : jetzt siegt der Ungar . . .* — Я говорю, что победит мадьяр . . .
b) armenisch, S. 13—14.
c) aserbajdschanisch, S. 112—113.
188. Pacsirtaszót hallok megint. — *Wieder höre ich Lerchengesang.* — Вновь жаворонок надо мной . . .
a) georgisch, S. 111—112.
c) aserbajdschanisch, S. 114—115.
189. Az erdélyi hadsereg. — *Die siebenbürgische Armee.* — Эрдейская армия.
b) armenisch, S. 29—30.
c) aserbajdschanisch, S. 116—117.
190. Szüleim halálára. — *Zum Tod meiner Eltern.* — На смерть родителей.
a) georgisch, S. 113—115.
191. A huszár. — *Der Husar.* — Гусар.
c) aserbajdschanisch, S. 118.
d) armenisch, S. 194.
192. Szörnyű idő . . . — *Schreckliche Zeit . . .* — Ужаснейшие времена!
a) georgisch, S. 85—86.

ANMERKUNGEN

[1] Turóczi-Trostler, J., *Magyar irodalom—világirodalom.* (Ungarische Literatur—Weltliteratur.) 1—2. Band. Bp. 1961. Akadémiai kiadó.

[2] Dolansky, J., *Petőfi és a cseh-szlovák irodalom.* (Petőfi und die Tschecho-slowakische Literatur.) Filológiai Közlöny. 1955. No. 3. S. 293—308.

Turóczi-Trostler, J., *Petőfi világirodalmi jelentőségéhez.* (Die Bedeutung Petőfis in der Weltliteratur.) A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának közleményei. VII. Band, 1955. No. 3—4. S. 267—346.

Adamová Z., *Petőfi et la Littérature Tchèque.* (Petőfi und die tschechische Literatur.) Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. 1957. S. 207—217.

Lavotha Ö., *Petőfi-antológia észt nyelven.* (Eine Petőfi-Anthologie in estnischer Sprache.) Irodalomtörténet. 1957. No. 2. S. 238—239.

Zöldhelyi Zs.—Radó Gy., *Petőfi chez les Russes.* (Petőfi bei den Russen.) Filológiai Közlöny. 1959. No. 1—2. S. 61—84. — Idem: Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungariae. 1959.

[3] Auf Seite 8, 32, 20, 68, 28 des georgischen Bandes.

[4] Übersetzung von A. Sch. (A. Michajlow) in der Zeitschrift *Djelo.* 1872. No. 5. S. 96. — Idem: Michajlow, A., *Sotschinenija* (Werke.) 1. Band. Sanktpetersburg. 1873. S. 153—154.

[5] Übersetzung von N. Nowitsch in der Zeitschrift Nowij Mir. 1900. No. 28. S. 88.

[6] Auf Seite 10 und 35 des georgischen Bandes.

[7] Auf Seite 20, 41, 19 des armenischen Bandes von 1952.

[8] Auf Seite 166 des armenischen Bandes von 1957.

Gerhart Hauptmanns Briefwechsel mit einem Jugendfreund (I.)

In den vergangenen Jahren huldigten Massen von Kunstverständigen, Theaterbesuchern und Lesern einer der hervorragendsten Gestalten der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert, Gerhart Hauptmann, der vor hundert Jahren, am 15. November 1862, in einem kleinen, anmutigen Badeort Schlesiens, in Bad Obersalzbrunn, das Licht der Welt erblickte.

Kaum ist uns ein Schriftsteller bekannt, in dessen Leben die Umgebung eine ähnliche Rolle gespielt hätte, wie in den lyrischen Gedichten, in den Prosawerken und vor allem in den dramatischen Schöpfungen Hauptmanns. Die Mitglieder seiner Familie, seine Lehrer und Kommilitonen, seine Kritiker und seine Gegner, seine Lieben und seine Freunde, sogar der Schriftsteller selbst, erscheinen in Hauptmanns Werken nicht nur in einer einzigen, sondern in mehreren Gestalten, wobei immer verschiedene Seiten ihres Charakters hervorgehoben werden. Diese Behauptung ist aber auch umgekehrt gültig: die Helden in Hauptmanns Werken sind dem Leben, seiner Umgebung nachgebildet, und die Vorbilder zu den Gestalten der Hauptmannschen Romane und Dramen sind fast ausnahmslos im bunten Heere seiner Umgebung nachzuweisen.

Durch Hauptmanns langes Leben, durch seine interessante, doch nicht widerspruchslose Persönlichkeit, durch seine Vorliebe für Diskussionen und durch den Umstand, daß er selbst, noch mehr aber seine Werke wiederholt zum Mittelpunkt von erhitzten Debatten wurden, ist zu erklären, daß wir um ihn eine reiche Fülle von den verschiedensten Menschentypen sehen. Die Begleiter dieser Laufbahn betreten aber die Schaubühne seines Daseins gewöhnlich nur für kurze Zeit, um mit ihm verbunden (oder sich gegen ihn wendend) bald wieder die Bahn dieses Planeten zu verlassen und im Hintergrund des irdischen Daseins zu verschwinden.

Zu jenen wenigen, die von der vierundachtzig Jahre langen Lebensbahn Hauptmanns eine längere Zeit mit oder um ihn verbracht haben, gehört Max Müller: Hauptmann

erlebt mit ihm mehr als fünf Jahrzehnte in persönlicher Berührung oder doch in freundschaftlichem Briefverkehr. Ein bedeutender Teil dieses Briefwechsels ist im Archiv der Universitätsbibliothek zu Wroclaw aufbewahrt.[1] In dieser an Hauptmann-Handschriften reichen Sammlung finden sich 42 Schreiben, die der Schriftsteller an seinen Freund gerichtet hat. Diese Zahl verteilt sich folgendermaßen: neben 31 Briefen finden wir 4 Postkarten weiterhin 2 Visitenkarten und 4 Telegramme. Die Postkarten und die Namenskarten sind von Hauptmanns eigener Hand, von den Briefen sind 17 eigenhändig geschrieben, 4 sind zum Teil von seiner Sekretärin verfertigt und vom Schriftsteller bloß unterschrieben (z.T. mit einigen liebenswürdigen Grußworten ergänzt),8 mit Maschine geschriebene Briefe tragen ebenfalls Hauptmanns eigenhändige Unterschrift, 1 Brief aber ist Kopie eines in einer anderen Sammlung aufbewahrten Briefes. Diese Briefe sind — mit Ausnahme von zweien, auf die wir später zurückkommen möchten — unseres Wissens bisher unveröffentlicht, wie überhaupt von Hauptmanns Briefwechsel bisher nur wenig publiziert worden ist.

Hauptmanns erste Postkarte trägt den folgenden Poststempel: Jena 15. 3. 83, das letzte uns bekannte Schreiben ist ein Brief vom 30. Januar 1930, entstanden in der Villa Carlevaro in Rapallo. Diese Zeitspanne von siebenundvierzig Jahren zerfällt von sich selbst in zwei Perioden. Die erste Periode, gerechnet vom Datum der ersten Postkarte, wird durch einen am 18. Dezember 1887 möglicherweise in Dresden geschriebenen Brief abgeschlossen. Während dieser etwas mehr als vier Jahre hat Hauptmann 4 Postkarten an seinen Freund Müller gerichtet und ihm 7 Briefe — darunter 2 lange und bedeutende — geschrieben. Sämtliche Briefschaften dieser Periode sind von Hauptmann selbst geschrieben.

Auf die erste Zeitspanne folgte eine Pause von 13 Jahren, — zumindest ist es uns nicht gelungen, aus dieser Periode weitere Briefe an Max Müller aufzufinden. Das lange Stillschweigen bedeutet aber nicht zugleich die Unterbrechung dieser Freundschaft: der erste, jene zweite Periode einleitende, undatierte, aber dem Inhalt nach vermutlich 1900 entstandene Brief ist — zumindest was die Liebenswürdigkeit, die Wärme anbetrifft, — eine unmittelbare, organische Fortsetzung des letzten Briefes der ersten Periode, der dreizehn Jahre vorher geschrieben wurde.

In unserem vorliegenden Beitrag möchten wir die Briefe der ersten Zeitspanne veröffentlichen. Diese Briefe verraten nicht viel vom Adressaten, umsomehr aber vom Absender.

Den Namen Max Müller sucht man in den allgemeinen Lexika vergeblich, und auch die speziellen Lexika für Literatur und Musik haben über ihn nichts mitzuteilen. So sehen wir uns gezwungen, von den hier und dort vorzufindenden spärlichen Belegen über ihn ein skizzenhaftes Bild zusammenzustellen. Durch seine eigenen Aufzeichnungen ist uns bekannt, daß er, im unglücklichen Familienkreis aufgewachsen, Pianist werden wollte. Doch war der begeisterte, mit sich selbst unzufriedene Wagner-Schwärmer durch eine schwere Erkrankung seines Armes gezwungen, seine Künstlerlaufbahn aufzugeben und sich im Oktober 1883 an der Philosophischen Fakultät der Universität Jena immatrikulieren zu lassen. In dieser uralten Universitätsstadt begegnete er zum erstenmale den Brüdern Hauptmann, zuerst dem älteren Bruder, Carl, der seit dem Sommersemester 1879—80 hier Naturwissenschaften und Philosophie studierte, dann aber selbst dem vier Jahre jüngeren Gerhart. Zu ihrem Jenenser Kreise gehörte u. a. noch der Physiolog Ferdinand Simon, der spätere Schwiegersohn August Bebels (der Dr. Schimmelpfennig im »Vor Sonnenaufgang«, 1889).[2] Selbst Müller mußte das Schicksal von Hauptmanns Freunden teilen: nach seiner sympathischen, zurückhaltenden Persönlichkeit wurde der Kühnelle in der Novelle »Die Hochzeit auf Buchenhorst« (1931) modelliert.

In diesem begeisterten, schwärmerischen Kreis von jungen Titanen — wo den geistigen Leiter der feste, zielbewußte, von der literarischen Begabung seines Bruders schon

früh überzeugte Carl Hauptmann spielte — geriet auch Gerhart Hauptmann. Mit knapp zwanzig Jahren, im Oktober 1882, begann er die Vorlesungen zu besuchen, doch wurde er erst im Januar 1883 immatrikuliert. Er hatte schon einige Enttäuschungen hinter sich: wegen der schwachen Dorfschule und später wegen der erfolglosen Gymnasialjahre in Breslau das drückende Bewußtsein des Mangels an formaler Bildung; sein mißglücktes Experimentieren auf dem Gebiet der Landwirtschaft; vergebliche Versuche in der Bildhauerei. In Breslau hatte er Werke von Karl Marx und die Lehren des Sozialismus kennengelernt und wurde selbst für längere Zeit Sozialist.[3]

Jena war Anfang der achtziger Jahre von philosophischen Diskussionen erfüllt. Ein bedeutender Teil der Hochschullehrer und der Universitätsjugend begeisterte sich für Darwins Lehren, welche durch die schwunghaften Vorlesungen des Professors Haeckel bekannt wurden.[4] Durch seinen Bruder überredet, besuchte auch Gerhart Hauptmann einige Vorlesungen Haeckels, sonst aber studierte er Philosophie, Germanistik, Archäologie und Geschichte. Von seinen Hochschullehrern hatte der Acrhäologe Gaedechen eine dauerhafte Wirkung auf ihn ausgeübt, weiterhin der begeisterte junge Goethe-Forscher, Arthur Boethlingk, der erste, mit strengem Maßstab messende Kritiker Hauptmanns dichterischer Erstlingswerke, und er wurde auch durch Rudolf Eucken beeinflußt, dessen philosophische Ansichten in Hauptmanns späteren Werken wiederholt zum Vorschein kommen.

Es ist fast schicksalhaft, daß der in seiner Kunst unglückliche Pianist und der enttäuschte Bildhauer, der sich eben zum Schriftsteller »umbildet«, eine enge Freundschaft schließen. Außerhalb ihrer kleinen Gesellschaft, die eine geistige Elite Jenas bildete, und wo sie sich neckend, geistreich häkelnd die Welt, die Wissenschaften — nie aber einander — bekrittelten, bildeten Max und Gerhart eine besondere Gruppe von Germanisten und Sprachwissenschaftlern, die die Vertreter eines kunstreichen Interesses waren. Sie waren »die Müßiggänger des Geistes, . . . Abenteurer der Seele, Heimsuchende nach ihrem verlorenen Paradies«.[5] Aus einer zeitgenössischen Photographie ersehen wir es,[6] aber auch Müller teilt uns mit, daß Hauptmann zu jener Zeit ein hochgeschossener, schlanker Junge war mit langen, zerzausten, blonden Haaren und mit auffallend blauen Augen, und sein Gesicht war durch verborgenes Leid und Müdigkeit verdüstert. Bruder Carl und seine Freunde haben in ihm die außerordentliche Persönlichkeit erkannt, und sie haben ihr, Möglichstes getan, um in ihm die dichterische Ambition wachzurufen, doch »Gerhart nahm diese Bemühungen, wenn auch dankbar, so doch mit der Gelassenheit des Grandseigneurs entgegen«.[7] Dies alles war bei ihm keine Ziererei, sondern eine Äußerung seiner Grundnatur: einer bescheidenen Zurückhaltung. Er kannte auch später, selbst auf dem schwindelnden Gipfel des Erfolges die Anmaßung nicht und konnte sich nur im Kreise richtiger Freunde wohlfühlen. Die wahren Züge seiner Persönlichkeit in diesen Jahren verdanken wir wieder den Jugenderinnerungen des Freundes: Hauptmann »war . . . im größeren Kreise eher zurückhaltend und schweigsam. Bei längeren theoretischen Auseinandersetzungen trat bald etwas Gequältes in seine Mienen. Ihn fesselten Menschen und Schicksale, nicht abgezogene Gedanken«.[8]

Müller hat von Anfang an zu dem Freund aufgeschaut. Für ihn war Hauptmann ein Trost im mittelalterlichen Sinne, ein hilfsbereiter Freund in seiner Not, eine Unterstützung, mit einem Wort: ein Nothelfer, auf den er sein eigenes Übel übertragen durfte, und der diese Leiden wahrhaftig auf sich genommen hat, einfach, natürlich, ohne große Gesten. Ihre innige Freundschaft galt für ein langes Leben, obwohl ihre erste, unmittelbare, persönliche Berührung von kurzer Dauer war und sich nur auf einige Monate erstreckte: Hauptmann ließ sich zwar für das Sommersemester des Studienjahres 1882—83 inskribieren, doch verließ er Jena Ende Februar — er wußte noch nicht: für ein Leben lang—fuhr er nach Berlin, wo er von seiner Braut, Marie, Tochter des kurz zuvor verschie-

denen Großkaufmanns Berthold Thienemann, erwartet wurde. Sie fuhren gemeinsam nach Hamburg, hier arbeitete Vater Hauptmann im Geschäft seines ältesten Sohnes, Georg, der — wie später auch Carl und Gerhart — ebenfalls eine Tochter Thienemanns ehelichte.

Aus Hamburg schrieb Gerhart die ersten Briefschaften an Müller, von hier aus beginnt der lange, sich fast auf ein Lebensalter erstreckende Briefwechsel. Hauptmanns Handschrift wirkt auf den ersten Blick gestochen schön und regelmäßig, doch ein kurzer Versuch überzeugt uns, was für Schwierigkeiten das Lesen dieser Briefe bereitet, die selbst durch lange Übung kaum zu bewältigen sind. Diese Hindernisse werden in Hauptmanns Erstlingsbriefen durch die orthographische Unsicherheit nur noch erhöht, eine Unsicherheit, die besonders durch ein fast völliges Außerachtlassen der Zeichensetzung charakterisiert wird. Die Gründe dafür sind schon erwähnt worden: eine Unbewandertheit in den elementaren Kenntnissen, ein Mangel an Bildung bei seinen ersten Lehrern und selbst beim Schriftsteller eine Uninteressiertheit in den Kinderjahren. Dem ist es zuzuschreiben, daß ihm — wie er es selbst schreibt — »das Rechtschreiben nicht in Fleisch und Bluth übergangen ist«. Aus unserer wortgetreuen Mitteilung geht hervor, daß Hauptmanns Orthographie sich allmählich verbessert, und sie ist in den Briefen der zweiten Periode schon tadellos. Wir möchten noch bemerken, daß die Postkarten, bzw. Briefe Nn. 1—6 mit gotischen Buchstaben (die fremden Namen jedoch in lateinischer Schrift), die weiteren Briefschaften aber in lateinischer Schrift abgefaßt sind.

Die undatierte *Postkarte Nr. 1* — die aber nach dem Jenaer Poststempel (Jena, 15.3.83) etwa 2 Tage früher, also am 13. März 1883 in Hamburg aufgegeben worden sein dürfte — ist eine liebenswürdige Neckerei mit dem Busenfreund in der Ferne: die Brüder Hauptmann gedenken bei Hamburger Bier Müllers, dessen Klavierspiel in Gerharts Seele noch immer widerhallt. Die Anspielung auf die Paraguayaner ist nicht mehr zu enträtseln:

Postkarte Nr. 1

Wir sitzen im Zängler Bräu in Hamburg Zarle[9] *u ich. Wir denken an Alles was wir lieben u besonders an die Paraguaianer (Müller geh mit!) Noch klingen die Töne der Rapsodie in meinem Geiste die Deines Geistes Leidenschaft lebendig machte. Das war ein rechtes Wort zu rechter Zeit! Auf treue Freundschaft trinke ich jetzt meinen noblen Rest. — Dein Gerhart.*

Ich sitz dabei — und denk dabei —
Und trink dabei — auch Paraguai
Bist Du dabei? — Ach sei dabei!
Nun trink ich wieder — Göcke hei
Dir und der ganzen Müllerei!
In ächter Treue Carl H.
Auch ich in ächter Treue
Gert

In seinem auf drei Oktavseiten abgefaßten Brief Nr. 2 rechnet Hauptmann noch damit, daß er auf die Universität Jena zurückkehren wird, und schickt seinem Freund etwas Geld mit der Bitte, ihn in die Vorlesungen des damals noch schwärmerisch geliebten Professors Boethlingk inskribieren zu wollen. Eine weitere Bitte : der Freund möge ihn auf der damals noch für die nächsten Wochen geplanten Hochzeit seines Bruders Carl vertreten. Diese Bitte — die im Brief Nr. 6 wiederholt wird — verlor ihre Aktualität, da diese Trauung erst im Oktober des nächsten Jahres stattgefunden hat.

Hamburg d. 28. 3. 83.

Brief Nr. 2
Lieber Meo

In einigen Tagen werden 40 Mk an Dich abgehen zum Zwecke der Belegung von Boethlingks Collegien. Was übrig bleibt, rechne auf meine Schulden oder bewahre mir es auf bis ich wieder nach Jena komme. Dienstag nun gehe ich in die See mit Dampfer Livorno, der eine höchst biedre Bemannung hat, Koch, Steuermann, Kajütten-Kalkfakter etc. kenne ich schon, werde da manches erleben und Dir hin u. wieder mitteilen. Freilich, lieber Meo, die details müssen bis Jena bleiben, wo ich Dich ja sicher noch treffe. Bitte, quartiere mich bei Dir pro forma ein oder bei Wuttigs, wie's Dir am besten erscheint. Mit richtiger wahrer Freude denk'ich an die gemüthlichen Tage in Jena. Sie werden wieder kommen, wo es immer sein mag. Ich habe viel viel auf dem Herzen und bin doch ein zu schlechter Schreiber u. habe für jetzt doch zu wenig Zeit, es mir annähernd zu entwickeln. Jedenfalls bitte ich Dich später um die Uebernahme einer kleinen Mission bei Zarles Hochzeit von mir.

Einen ausführlichen Brief einmal von der Reise ; willst Du eine Briefesfreude machen, so sende mir die Briefe bis Ende April Neapel, postlagernd, von da Athen, postlagernd.

Ich schüttle Dir die Hände zum Abschied! Wiedersehen

Dein

Geo.

Die bemerkenswerteste Mitteilung dieses Briefes besteht in einer Anspielung Hauptmanns auf seine künftige Reise nach Italien und Griechenland. Sein Interesse für Griechenland ist sozusagen mit ihm groß geworden und wurzelt in seinen Kinderjahren: schon der kleine Knabe wurde durch die heitere, wunderbare Welt Homers gefesselt, und den Sänger von Maeon hat er unter seinen ersten Lektüren aus einer Prosaübersetzung kennengelernt.[10] Als Bildhauerlehrling hat er die antike Kunst sowohl in der Theorie als auch in der Praxis lernen müssen. Auch an der Universität Jena hat er fast ausschließlich Bücher gelesen, die sich mit der griechischen Kunst beschäftigten und sein erster Kritiker und geistiger Lenker, Professor Boethlingk hat ihn überredet, die griechische Sprache zu studieren.[11] Diesen Motiven schließt sich an, daß er in diesen Monaten Byron kennenlernt und in der »Manier« des großen englischen Dichters, doch unter Wirkung seiner eigenen Mißerfolge unterliegt er dem modischen Weltschmerz. So wünscht er auf der Wegstrecke »Childe Harold's Pilgrimage« zu lesen und möchte in die Lektüre dieses Werkes vertieft seine eigene Pilgerfahrt unternehmen.[12]

Übrigens hat das Handelsschiff »Livorno« seine Mittelmeerfahrt nicht zu dem im *Brief Nr. 2* mitgeteilten Zeitpunkt begonnen, sondern erst am 7. April 1883, und so konnte Hauptmann seine Abschiedszeilen vom 6. April noch aus Hamburg wegschicken.

Postkarte Nr. 3

Flügelroß badet schon in den Fluten
Seeroß es sehnet sich vom Strand!
Kurz vor meinem letzten Tritt auf heimischen

Boden herzliche Abschiedgrüße. Wiedersehen

Geo

H(amburg), 6.4. 83

Hauptmann hat mit der Schiffmannschaft nicht nur eine enge Freundschaft geschlossen — wie dies im *Brief Nr. 2* angedeutet wird, — sondern er hat während der langen Seefahrt ihr auch politische Vorträge gehalten: er hat das imperialistische, kaiserliche Deutschland scharf kritisiert und hat auch die Möglichkeit einer idealen menschlichen Gesellschaft aufblitzen lassen.[13]

Der Reiseweg der »Livorno« führte die spanische Küste entlang. Hauptmann berichtet, wie versprochen, über die Fahrt, und schreibt die Postkarte *Nr. 4* von der ersten längeren Station, aus Malaga. Wie später so oft, wird er auch jetzt von quälenden Zahnschmerzen gepeinigt, doch beleuchtet er mit seinem Scheinwerfer für kurze Zeit das Alltagsleben der spanischen Hafenstadt. Wir wissen auch aus anderen Quellen, wie er bei den niederschmetternden und doch lockenden Bildern von massenhaft in den Schmutz getretener weiblicher Tugend in Grübelei verfiel.[14]

Postkarte Nr. 4

Bin Malaga, habe scheußliche Zahnschmerzen, denke aber doch an Dich. Leben hier höchst wunderlich. Esel, Maulesel u. alte Pferde spielen auf den Straßen die Hauptrolle. Aber mehr kann ich nicht schreiben, ich bin furchtbar gepeinigt. Grüße Herrn Professor Boethlingk. Leb wohl

Dein

Gerti

(Auf der Postkarte Stemple: *Stafeta die Cambio, Madrid, 18. Apr. 83.)*

In Marseille nimmt die erste Strecke der Schiffahrt ein Ende. Von hier aus fuhr er mit der Eisenbahn weiter nach Genua. Unterwegs besucht er Monte Carlo und von hier aus schickte er seine *Postkarte Nr. 5*. Diesen wenigen Zeilen ist eine moralische Empörung zu entnehmen, zugleich aber eine gewisse kindliche Neugierde, jene »himmlische Hölle« kennen zu lernen.

Postkarte Nr. 5

Monte Carlo, die größte Spielhölle der Welt, ist mir verschlossen wegen meiner Jugend. Aber das thut nichts, die Spieler habe ich gesehen u. die Hölle von außen. Es ist eine himmlische Hölle. Heut abend bin ich in Genua vielleicht mit Zarlen zusammen. Herzlichen gruß

Monaco, d. 25. 4. 83.

Gerhart

(Auf der Postkarte Stempel: *Jena, 27. 4. 83.)*

Jene durch die Postkarte ausgedrückte Hoffnung, in Genua den Bruder Carl zu treffen, hat sich erfüllt: die beiden Brüder setzen ihren Weg von hier aus mit Schiff nach Neapel fort und haben teils hier, teils auf der Insel Capri sechs glückliche Wochen verbracht. Gemeinsam besichtigen sie die klassische Landschaft und Gerhart hört abends andachtsvoll von den Lippen der Jugend von Capri die weichen italienischen Volkslieder. So stimmungsvoll diese Abende waren, so wurden die Tage der beiden Brüder doch durch das anmaßende Benehmen der deutschen Touristen gestört, die die klassischen Landschaften massenhaft aufsuchten.

Von hier aus, von der Insel Capri, schrieb Hauptmann einen der bedeutendsten Briefe in der ersten Periode dieser Korrespondenz, den *Brief Nr. 6* auf 13 Oktavseiten:[15]

Brief Nr. 6 *Capri, 12. Mai 83.*

Liebster Meo.

Dank für Deinen Brief. In Neapel hat er mich getroffen u mir riesige Freude gemacht. (Vorerst die Bitte : Sei mit meiner Schreiberei zufrieden so viele Ortographiefehler auch kommen, u so kraß sie auch sein mögen. Wenn ich an Gaedechens schreibe, geschieht es freilich anders, dafür aber geht die Aufmerksamkeit welche ich der modernen Orthographie zuwende, dem Inhalt verloren da in meiner Jugend mir das Rechtschreiben nicht in Fleisch u Bluth übergegangen ist.)[16]

Zuerst lieber Meo zu der Hochzeitsmission :[17] *Dieselbe || würde darin bestehen daß Du bei der Tafel einen Gruß aus Griechenland von mir vorläsest u ewentuel meine Liebste unter Deinen Fittich nähmst. Oder wenigstens eins von Beiden. Ploetzlichen würde ich dann um das andere bitten.*

Du schreibst mir daß der alte Adam wieder in Dir herrschend würde. Meo das macht die Einsamkeit. Ich will einmal recht recht simpel reden, u wie ein altes Weib mit recht kindischen Mitteln kommen.

Sei wenig allein, lies wenn Du allein bist. Such dir Schriftsteller aus die || leicht frisch u fröhlich sind. Sei leichtsinnig hänge nicht ein Centnergewicht an jede Feder. Und, wenn Du trüb bist u an Dir zweifelst, vergleiche Dich mit Anderen.

Ich habe jetzt meinen Wirkungskreis eng u schmal gemacht. Ich habe beschloßen (!) denselben aus füllen zu wollen das übrige aber nur dem Zufall zu überlassen. Riesig genügsam ist derselbe, so genügsam daß ich eine ø Null wäre wenn ich ihn nicht ausfüllte. Ruhm hab ich vollkommen daraus verband (!) die Arbeit ist mir Selbstzweck in ihm also giebt es auch keine so || ergreifende, einflußreiche Wertschätzung derselben : (gestrichen : Wann) zum Fröhlichen will ich ihr den Einfluß zugestehen, sehr minimal aber zum traurigen. Also der Freude über eine gelungene Arbeit will ich ruhig die Zügel schießen lassen : Trauer aber über eine mißlungene soll mich wenig berüren (!). Was ich hier sage hat ich früher schon einmal in trüber Stunde heraus gebrütet, wie denn überhaupt die trüben Stunden den Keim zu glücklichen auch in dieser Beziehung in sich tragen. Der Geist wird krank empfind || lich, bedrückt u gerade daß (!) treibt ihn an zu suchen nach Mitteln gegen das Übel. Diese Mittel werden gefunden (u widerum nur vom Kranken) u (gestrichen : tragen) machen den kranken Geist zum Gesunden. Ich glaube daß hierin ein großes Naturgesetz gefunden ist mit dem sich auch so manches andere erklähren (!) läßt. Auch trit (!) mir dieser Process überall in der Welt entgegen: Also Muth Meo u leichtsinnig sein wenigstens die Grübelstunden am Tage festsetzen, u dann einmal ganz[18] *ohne zu denken in frischer Natur herumtollen, das ist das Wahre. ||*

Übrigens glaube nicht daß ich von, wie die Christen sagen, Anfechtungen während meiner Reise frei geblieben bin. Im Gegentheil eben die haben den alten, vorher erzählten, verblaßten Grundsatz wieder aufgefrischt. Zweifel an meiner Kraft haben mich unleidlich düster elend u verstimmt gemacht. Diese Reise sagt ich mir ist unternommen im festen vertrauen (!) darauf daß sie Früchte brin aber wie nun,[19] *wenn der Baum nicht treibt. Wirklich auch hatte ich daß (!) Gefühl als triebe der Baum nicht als fehlte ihm das Lebens || element. Alle die wunderbar schönen Eindrücke sind an mir vorübergezogen, ich hatte geglaubt singen zu können wie eine Nachtigall aus vollem Herzen. Aber wie voll es auch war, nicht ein Ton klang nicht eine Saite hallte wieder. Die Bilder verschwanden ohne im Liede festgehalten zu sein. Du kannst Dir nicht denken wie trüb das macht. An der sonnigen Küste Portugals fuhren wir entlang nach mehrtagiger Fart wo nur Himmel u Meer zu sehen war. Mit einem Schlage glühende Sonne, grüne Walder (!), frische Getreidefelder || eine mir vollkommen fremde Vegetation. Graue Schlößer mit abenteuerlichen schlackigen Zacken u ebensolchen fremdartigen Namen. Mafra u Syntra. Was konnt ich da denken? Fern im Süd das schöne Spanien Spanien ist mein Heimathland . . . Das Lied verließ mich nicht. Also an diese fremde Form klammerte sich meine Phantasie jedes selbständige Schaffen vergessend : so ist es überall. Wie ich die Kastanien in Spanien wedeln sah u die Palmen ; wie ich all das märchenhafte Treiben an mir vorübergleiten ließ da war ich stumm. ||*

Wie ich die Spanierinnen in ihrer zauberhaft einfachen schwarzen Tracht, mit den Gluthblicken einherwandeln sah da war ich stumm. Wie die Andalusierinen (!) vor mir den Guitano tanzten u den Peteneras sangen, da fühlte ich hier siehst du etwas was wenige sehen, da ergriff michs so eigenartig glühend wunderbar aber wenn ich nach meiner Laute griff da krächzte sie einen elenden Ton hervor. Freilich weiß ich jetzt daß alle die Eindrücke in mir mit der Zeit neugeboren werden, das (!) sie fest bleiben in meinem Geist u nach langer Zeit || vielleicht in verklährter (!) Form erstehen. Diese Einsich (!) aber die mich nun beruhigt hat ist aber auch nur aus tiefster Trübsal heraus gerungen u entstanden.

Es giebt für einen denkenden Menschen, dessen Selbstvertrauen auf schwankendem Boden steht nichts besseres als ein Flug in die Welt. Freilich ist das für ihn auch ein großer

Kampf aus dem er aber als Sieger ersteht, u ich glaube als Sieger für ewig. Könntest Du mit mir reisen, wahren (!) wir zusammen in Andalusien gewesen[20] *währst (!) Du bei uns in Capri gingst Du mit || nach Griechenland u (gestrichen : Capri) Aegypten Du würdest gleiche Vortheile gewinnen geistige wie leibliche.*

Meine Phantasie hat schon manch einen Schatz aufgespeichert das fühle ich jetzt u mein Körper wird wiederstandsfähiger (!) u nervenstärker.

Ich habe vor nichts zurückgeschreckt, in jede Tiefe bin ich hinabgestiegen freilich ohne dabei in Sumpf zu treten u daß (!) gerade ist läuternd. Wenn ich etwas rathen sollte u wenn ich die Macht hatte zugleich mit dem Rathe auch die Mittel zur Befolgung desselben in Deine Hand zu geben so sagte ich : || setz Dich auf die Bahn u rassele schnurgerade durch Italien bis Du in Capri bist. Hier wohne bei uns beim billigen gemüthlichen Pagano,[21] *kreuche*[22] *mit uns zur bestimmten Stunde den Eidechsbelebten (!) Weg hinab zum Meere. Wirf Dich mit uns in die schäumende gesundende Brandung : u Du wirst bald fühlen wie kraftigend sie die Glieder umschlingt wie kühn u frei sie den Geist macht. Dann wanderten wir des Abend die friedliche Straße die den herrlichen Anblick des sternüberwolbten (!) Meeres gewahrt, sehen zusammen des Vesuvios Feuerfackel übers Meer || herüberleuchten, sprachen friedlich von dem u jenem u empfanden Seelenfrieden. Oder wir ritten am Nachmittag unter gemüthlichem Ge(p)(b)lauder die herrliche Bergstraße nach Anacapri empor sahen wiederum das in blauen Traumdunst gehüllte Meer die leuchtende Napoli, drügen die felsige Icia (!)*[23] *u Sorento (!) fern überm Vesuvio den schneebedeckten Apenin (!), u wären glücklich im Genuße. Frieden Frieden haucht alles hier willst Du Frieden so komm nur auf einige Wochen hierher Du sollst die Gesundheit noch dazu erhalten. Nun noch etwas praktisches. Es ist hier || sehr billig. Die Pension per Tag sechs (gestrichen : Mark) Frank. Wenn Du uns so achtest wie wirs zu fordern haben w(gestrichen : irst)ürdest Du uns auch zugestehen dir für die Zeit Deines Hierseins etwas beizusteuern. Meo schenk uns in dem Du diesen Beweis (wenn Du kommst)*[24] *von (gestrichen : Vertrauen) Freundschaft giebst ein wenig mehr Vertrauen u Achtung wie anderen. Glaub mir*[25] *wir sinds nicht unwerth. Überleg Dirs, überlege schnell, entschließe Dich schnell, oder schreibe bald. Mit 300 Mk in Allem kommst Du aus. Mach keine Schwulstigkeiten, ein wenig Gepäck u auf die Bahn : durch den Gotthard hierher. Schreibe bald, sonst laß Berathung bis hierher. || Dein treuer*

Hptm.

Nach einer kurzen Anspielung in der Briefeinleitung auf seine Orthographie, gibt Hauptmann Müller neuerdings Hinweise bezüglich der kommenden Hochzeit seines Bruders, anschließend antwortet er seinem Freund, der vermutlich über den eigenen Gemütszustand klagte. Bezeichnend sind jene Zeilen, wo er seinen Freund vor der Einsamkeit warnt: er selbst weiß es wohl, was dies bedeutet, da Einsamkeit und Weltschmerz seit Kindheit seine Gesellen waren und Einsamkeit vermochte er auch später, selbst in der heitersten Gesellschaft, nicht vollkommen von sich zu weisen.[26]

Ergreifend ist der Absatz, wo er — die früheren Betrachtungen sozusagen weiterführend — sein eigenes Lebensziel analysiert. Die Grundstimmung ist hier eine gewisse Flucht vor der Melancholie, vor dem Weltschmerz und ein fast krampfhaftes Suchen nach Heiterkeit, nach Befreiung. Er möchte den Enttäuschungen ausweichen, deshalb unternimmt er nur soviel, wie er eben bewältigen kann, da nur die verrichtete und zwar die gut verrichtete Arbeit ihm Glück verleihen kann. Der Ruhm, das Berühmtwerden sind aus seinem Programm verbannt und er betrachtet die Arbeit als sein ausschließliches Lebensziel. Der junge Mann dürfte über diese Probleme lang gegrübelt haben, obwohl er selber weiß, daß die Grübelei ein krankhafter Zustand ist. Er hat auch seine Reise deshalb unternommen, da er davon eine wesentliche Besserung seines Gemütszustandes erhoffte. Diese Besserung hat lange auf sich warten lassen, er wurde lange von Zweifeln gepeinigt und seine Lage wurde auch dadurch erschwert, daß die wunderbaren Reiseeindrücke in

ihm überhaupt keinen Widerhall erweckt haben und die Saiten seiner Laute widerklingen nur stumpf auf das Gehörte, auf das Gesehene. Trotzdem verzweifelt er nicht, da er nach langen inneren Kämpfen gefunden hat, daß all diese Erlebnisse aus seiner Seele nicht spurlos verschwunden sind, sondern die aufgespeicherten Schätze sich nach einer gewissen Zeit neubeleben werden und zwar in einer veredelten Form. Sein Weg war bisher von Unebenheiten nicht ganz frei und führte ihn manchmal durch sumpfige Gebiete, doch schrickt er vor nichts zurück, da er aus dem Schmutz, aus den Versuchungen gereinigt auferstanden ist.

Der siegreiche Optimismus der Jugend ist aber mit dem für sich selbst schwer errungenen Triumph nicht zufrieden: er möchte ihn mit jenem Menschen teilen, den er gern hat, deshalb lockt er den guten Freund mit den verführerischen Bildern der Seereise, mit dem Panorama von Neapel und Capri, und scheut gar nicht einmal vor einem »argumentum ad hominem«, vor einer persönlichen Beweisführung zurück um Müller bei sich zu haben und ihn — wie sich selbst — geheilt zu wissen.

Die herzliche Einladung hat ihr Ziel nicht erreicht: Müller ist nicht nach Capri gefahren, aber auch die Brüder Hauptmann sind nicht nach Griechenland gelangt. Carl ist schon früher nach Hause gefahren und — infolge der Hitze und einer Malaria-Epidemie — hat auch Gerhart über Firenze und Zürich den Rückweg angetreten.

Zu Hause schwankt er noch immer zwischen Meißel und Feder. Die in Italien besichtigten wunderbaren antiken Denkmäler treiben ihn einstweilen noch immer nach der Bildhauerei: im Herbst 1883 kehrt er nochmals nach Italien zurück und wohnt diesmal in Rom. Hier ist er als freier Bildhauer tätig, doch tragen seine Schöpfungen in der bildenden Kunst einen literarischen Charakter: er möchte die Andenken der germanischen Vergangenheit im Stein verewigen. In Februar 1884 wird er schwer krank: an einer in Rom tobenden Typhusepidemie liegt er darnieder und erholt sich erst nach langer Zeit. Nur langsam genesend, kehrt er in Gesellschaft seiner Braut zu den Eltern nach Hamburg zurück.

Von hier aus schreibt er seinen *Brief Nr. 7* auf einer Oktavseite, in dem die überstandene Krankheit erwähnt ist, sonst spricht der Brief für sich selbst.

Brief Nr. 7

Hamburg d. 8-ten 4.84

Liebster Meo

Da bin ich beinah so unzuverlässig wie Sabler![27] *Guter Meo leg keinen strengen Maaßstab an, sondern bedenk mein durch die Krankheit wirklich geschwächtes Gedächtniß (!). Zarle u. Deinen (!) Bruder, dann Hamburg mit seinen Menschen das alles hat mir den Gedanken an die Hundert Mark bis gestern Abend total aus dem Gedächtniß entrückt. Bei Anlaß dessen daß die Hohenhauser in Italien ihre Reisekaße (!) im Betrage von 1600 Mk verloren haben, fiel meine Schuld ein u. zwar erst gestern Abend 10 Uhr. Mein Bruder nun kann gerade heut das Geld nun zum Unglück noch nicht geben u. so verzögert sich die Sache vielleicht noch einige Tage. Meo nun bist Du einmal sicher in Verlegenheit gebracht, gedulde dich nur noch, oder besser, halte die paar Tage noch ohne Groll gegen mich aus u. denk nicht schlecht von meiner Pünktlichkeit u. Zuverlässigkeit. Ich denke oft an Dich u. habe viel von München mitgenommen aber davon darf ich nicht erst anfangen.*

Leb wohl guter Meo!

Gerhart

Es vergeht ein weiteres Jahr. Hauptmann möchte seine künstlerischen Ambitionen noch immer nicht endgültig aufgeben: im Sommer 1884 lernt er sechs Wochen lang in Dresden das Zeichnen. Dies ist sein letzter Versuch im Bereiche der bildenden Künste. Nachher widmet er sich endgültig der Literatur und macht höchstens zu eigener Unterhaltung einen kurzen Ausflug auf das Gebiet der Bildhauerei.

Die erste Frucht dieses Entschlusses ist fast völlig verloren gegangen: es ist das Schauspiel »Das Erbe des Tiberius«, das er im Laufe des Sommers 1884 dem Bruder von Max Müller, Oscar Müller diktierte, als er einige Monate mit ihm und dem Maler H. E. Schmidt zwischen Dresden und Meißen, in der Ortschaft Gruben, zubrachte.[28] Das Stück wurde nach Reinschrift sofort Professor Boethlingk zugesandt, von dem es aber scharf kritisiert und als schwache Skizze bezeichnet wurde.[29]

Auch diese strenge Kritik durfte einer der Gründe für Hauptmanns Entfremdung seinem ehemaligen Meister gegenüber gewesen sein (s. *Brief Nr. 8*). In diesen Monaten wurde seine Zeit durch die seit lange geplante Hochzeit Carl Hauptmanns (6.Okt.1884), durch Immatrikulierung an der Universität Berlin — wo er zwei Semester studierte — und durch fleißigen Besuch der hauptstädtischen Theater ausgefüllt. Eben unter diesem Einfluß mußte er vor der geraden Linie seiner Laufbahn noch einen kleinen Umweg machen: für eine kurze Zeit möchte er sein Glück auf den Brettern versuchen, die die Welt bedeuten und studiert bei einem Theaterdirektor in Berlin Schauspielkunst. Doch dies ist nurmehr ein kleines Zwischenspiel und nach dem Abschluß des Semesters, im März 1885, finden wir ihn wieder bei den Eltern in Hamburg.

Von hier aus wird das bedeutendste Schreiben dieser Zeitspanne geschrieben, der *Brief Nr. 8* auf vier Folioseiten:

Brief Nr. 8

Hamburg d. 14 März 85

Lieber guter Meo

Von Berlin aus habe ich durch Frau Lottermoser schon den Versuch gemacht Dich auf eine Zeit lang nach Berlin zu lotsen. Die Strecke war kurz aber Du hast Dich nicht aufgerafft. Ich weiß nicht warum. Nun bin ich in Hamburg. Ich habe herzliche Sehnsucht von Dir zu hören denn die Zeit ist nun nachgerade lang genug seit ich in München von Dir schied. Damals sagten wir wir wollten auch ohne Briefe u Nachrichten zusammenkettet bleiben wir machten uns lustig über die schriftlichen Nachrichten, wir waren zu einseitig im verdammen (!) der Worte. Das aber steht fest, daß ich in geistigem Zusammenhang mit Dir geblieben bin, daß ich das Gefühl stets gehabt habe als gingst Du neben mir. Einige Male war ich nahe daran Dir zu schreiben, unter anderem auch in der Zeit wo Du, wie ich erfuhr glücklich warst in Tetetlen. Ich hatte die Absicht ungeachtet dessen daß ich von Dir über Dein Leben nichts erfuhr. Es blieb bei der Absicht. — Sei's daß ich in den unsicheren Nachrichten nicht genug Anhaltspunkte fand sei's daß ich immer noch einen Brief von Dir erwartete. Auf ein Wiedersehen hoffte ich, u es schien mir fast ein solches als ich Dich wieder in Dresden angekommen wußte jedenfalls verminderte sich die Besorgniß um Dein Wohlergehen. Nun aber wie Du siehst halte ich es nicht mehr aus. Es hat sich eine Menge Stoff angesammelt, es haben sich Wandlungen in mir vollzogen von denen ich möchte daß sie Dir bekannt würden. Ich werde versuchen, dir die Grundpfeiler meiner Jetzigen (!) Lebensanschauung anzudeuten. Freilich muß es auf diese Weise bei andeutungen (!) bleiben. Ein wirkliches Wiedersehen || ersehne ich daher auch über die Ma(a)ßen, im Laufe des Gespräches öffnen sich Ventile (gestrichen : der) und Klappen der geheimsten Schächte u. Seelenwerkstätte und ein begreifen (!) des gegenseitigen Standpunkts ist dann erst einigermaßen möglich. Ich habe von Dir manches durch dritte u vierte Hand erfahren, es muß Dir mit mit mir ebenso gegangen sein. Mag es kleinlich erscheinen, aber es ist ein wahres Gefühl was mir sagt daß Du mich in manchem aus der Ferne verkennen magst, ja glauben magst ich sei nicht mehr wie ich gewesen. Im anfänglichen Sinne bin ich das freilich nicht, aber in dem Sinne als du mich verändert glauben magst. Meine Liebe ist noch immer die Seele.

Ich war mit Deinem Bruder u Schmidt, von dem Du gehört haben wirst u der Dich riesig gern kennen möchte in Gruben. Wir schrieben zusammen den Tiberius ab, im übrigen hatte jeder von uns viel mit sich selbst zu thun. Daher kams daß unsere Gespräche bis auf

einige ziemlich seicht verliefen und blos (!) eine innere tiefere Fühlung uns im Genuß der Natur verband. Ein Schlüssel zu den geheimsten in der Natur war uns Schmidt. Du wirst durch Oscar über sein Wesen genauer unterrichtet sein. Der kurze Verkehr mit Oscar hat uns ihn lieb gemacht u mir die Meinung von ihm gegeben, daß er ein reicher kräftiger Quell ist, unter einer Kruste von Gras Stein u Erde der sich Luft machen wird. Seine Größe in der Entsagung bewundere ich. — Außerdem weißt Du daß ich in Berlin mit Boehtlingk (!) zusammengetroffen bin. Was ich an ihm verehrt habe, verehre ich nach wie vor, daß mir seine Liebe erhalten bleibt wünsche ich von ganzem Herzen u weiß ich. Ebenso weiß ich daß ich ihn dauernd lieben, ihm dauernd dankbar sein werde. Seine Gärtnerarbeit hat das junge Bäumchen meines Talents gestützt, ja ich habe selbst von der Verschneidung Nutzen gehabt, nun aber wo es fällen wollte mußte er einsehen daß er es nicht im Stande sei. An dieser letzten Handlung, die ihm mißlang, offenbarte sich dem Baume zugleich die ganze Schwäche und Einseitigkeit seines Gärtners. Ich sah wie er das Wie schätzte nicht das Was u. wie es ihm nicht ankam auf die wahre Liebe u. Opferfreudigkeit sondern einzig auf die Technik. Mir war tiefster[31] *ernst was ihm Spielerei schien. Das war er zu irgend einer beliebigen Mixtur glaubte verwandeln zu können war mein Herzbluth. Ich wurde kritisch und begann durch Erfahrung gestärkt nachdem ich erst an sein Urtheil unumstößlich geglaubt dann mich niederdrücken lassen, dann gezweifelt hatte, es kalt u ruhig zu untersuchen. Ich fand nirgend eine Basis ich fand Verknocherung in alten versteinerten Normen. So mild der Mensch Boethlingk so despotisch der beurtheiler (!) u so vielseitig jene, so einseitig u klein dieser. Wie passt Despotie zu Charakteren wie die Unseren? Es vollzog sich Folgendes : Boehtlingk (!) war auf mein Schiff gekommen, er hatte es gelenkt, unwillkürlich. Ich hatte Ihm das Steuer überlassen. Ich fühlte eine Zaghaftigkeit die nichts von Kraft u Muth an sich hatte, ich bemerkte seine Unkenntniß der Meere u u (!) seine Verkennung des Zieles, ich entriß ihm das Steuer. Ich segelte auf meine Art, vielleicht im ersten Befreiungstaumel etwas zu wild u unge = stüm. Er sah es, er glaubte mich verloren u kam In der Anschauung, es sei besser das Steuer zu kappen, das nun versuchte er u führte so die Katastrophe herbei. Die Katastrophe war mehr innerlicher als äußerlicher Art. Ich mußte ihn über Bord meines Geistesschiffes senden. Zur unumstößlichen Gewißheit wurde es in mir daß ein Fünkchen Muth für das Wahre u edle mehr werth ist als das ganze Maschengewebe der Kunst u Kunstkniffe einer Boethlingkischen Poeterei. Ein unfähiger markloser Reimer müßte ich gewesen sein wenn ich die Fahne die ich trage hingeworfen hätte nur weil sie statt aus Damast nur aus Leinwand ist. Lieber aus Leinwand, — zerrissen u zerschlissen u Herzblut daran, als aus Damast, gestickt mit Gold u mit Sprüchen u Lorbeerkränzen bedekt (!) aber — ohne Blut. Ich weiß nicht ob ich mich deutlich ausgedrückt habe, die Essenz meines (durchstrichen : Denkens) Handelns aber ist in der letzten Nummer meiner Dichtung dargelegt. Daraus mags (!) Du sie lesen. »Mein Überzeugung« Ich lebe also leide ich! — Ich leide also klage ich! — Ich klage also hoffe ich! — Ich hoffe also kämpfe ich! — Ich kämpfe also liebe ich! — Ich liebe also tröste ich! Die Hoffnung ist mein Instinkt, gedanklich habe ich keine. Aus leiden, klagen hoffen, kämpfen, lieben u trösten u. gedanklichem entsagen (!) baut sich mein Buch zusammen. Daß ich gedanklich nicht nach Ruhm u Ehre strebe ist klar die instinktive Ruhmsucht indessen kann ich natürlich nicht ableugnen. Erkannt, verstanden zu werden von den wenigen Freunden ist der Ruhm dem ich bewußt nachstrebe. Ein Mensch zu sein ist mein einziger Stolz. Die Ausbildung u Vollendung meiner selbst der Kern meines Strebens die Consequenzen dieses Entschlusses jetzt zu ziehen würde zu weit führen. Seine Berechtigung habe ich gefunden. Hier nun ist die Grenze wo ich in Gefahr bin mich in Weitschweifigkeiten zu verlieren die das Bild verwirren weil sie es nicht erschöpfen können. Darum schließe ich.*

Nochmals liebster Meo, ich sehne mich sehr nach einem Wiedersehen u bis dahin wenn auch nur nach einem Lebenszeichen von Dir. In cirka 5 Wochen bin ich in Hohenhaus[32] *wo mit aller Macht Vorbereitungen zur bewußten Hochzeit getroffen werden. Ich hoffe daß Du zu*

jener Zeit noch in Dresden sein wirst u freue mich riesig Auf (!) die Tage des Zusammenseins. Die Hochzeit ist am 20-ten Mai hier in Hamburg. Daß Ihr — Du sowohl wie Oskar dazu eingeladen seit (!), ist selbverständlich. Die Hochzeit wird sehr klein u findet nur im engsten Familienkreis stat (!) die Freunde natürlich ausgenommen. Ich bitte Euch nun aus ganzer Seele zu kommen! — wenn irgend eine Menschenmöglichkeit vorhanden ist es zu thun. Ich habe das Festeste (!) Vertrauen auf Euch aber ein gewisses Unberechenbares des Gemüthes fürchte ich. Nimm eh Du Dich entschließest all Deine Empfindungen zusammen, versuche die Freude u das Glück nachzuempfinden was Dich beschliche, wenn Du bei irgend einem wichtigen Lebensmoment eine wahrhaft treue Freundesseele in Deiner wüßtest, u denke Dir, daß wir alle diese Gefühle empfänden bei Eurem Hiersein. Dann handle u ich will nicht murren. — Schreibst Du mir dann schreibe mir auch bitte bald Deinen entschluß (!). Und nun nimm einen kräftigen Händedruck aus altem ewig gleichem Freundessinn. — Gerhart

Die besten Grüße an Frau Lottermoser u die Deinigen (Mit weiblicher, gotischer Schrift) Treuen herzlichen Gruß auch von Mimmi.[33]

Der Brief wiederholt nach einer ziemlich konventionellen Betonung die unveränderten Gefühle dem Freund gegenüber und nachdem er dem Wunsch nach einem baldigen Wiedersehen, um sich gegenseitig zu verständigen, Ausdruck verliehen hat, beschwört er die schönen Erinnerungen des vergangenen Sommers in der Gesellschaft von Oscar Müller und dem Maler Schmidt. Seine Gedanken springen von diesem Gegenstand ungewollt auf das erste Kind seines Geistes, auf Tiberius, und vom Drama auf denjenigen, der die zarte Pflanze zertreten hat, den Professor Boethlingk. Hauptmann trachtet nach Sachlichkeit, er möchte die Verdienste seines ersten Meisters nicht schmälern, dieser war doch, der seine Auswüchse zurückgeschnitten hat, doch vergißt er ihm nicht, daß der Professor das schwache Gewächs eigentlich vertilgen wollte. Es ist merkwürdig, wie er die »ars poetica« von Boethlingk analysiert: sie ist eine stark auf formale Basis gegründete l'art pour l'art Betrachtungsweise, welche nur die äußere dichterische Technik billigen will, wo doch Hauptmanns eigene dichterische Überzeugung ein auf inhaltliche Grundlage basiertes moralisches schriftstellerisches Bekenntnis ist.

Er erachtet Boethlingks Auffassung — selbst wenn der Professor Hauptmanns Erstlingswerke bloß als ein Spiel aufgefaßt hatte — für pedantisch, dogmatisch. In seinen Werturteilen versucht Hauptmann auch weiterhin objektiv zu bleiben, und trennt den Menschen vom Kritiker: jener ist mild und vielseitig, der Kritiker dagegen herrisch und voreingenommen. Hier stoßen nicht nur zwei Betrachtungsweisen aufeinander, sondern auch zwei Generationen, fast zwei Weltanschauungen: das tyrannische oder mindestens konservative Werturteil eines akademischen Kritikers mit der rebellischen Literaturbetrachtung des späteren Zeugen des Sozialisten-Prozesses von Breslau. Für ihn ist sein ehemaliges literarisches Idol nicht einfach schlecht, sondern schlechter als schlecht: er ist ein unschlüssiger, inkonsequenter literarischer Tyrann. Leidenschaftlich ruft der junge Dichter aus: »Wie paßt Despotie zu Charakteren wie die Unseren?« Deshalb reißt er seinem ehemaligen, nach geistiger Unterdrückung trachtenden Meister das Steuer seines winzigen Nachens aus den Händen, um das eigene Schicksal selber zu meistern, wenn der kleine Kahn im ersten Taumel der Freiheit auch zu wild gejagt hatte. Dies rief bei ihm eine innere Katastrophe hervor, das heißt, daß er sich von der professorenhaften Klügelei und Zaghaftigkeit, von der übertriebenen Anhänglichkeit an die versteinerten Normen befreien mußte. Er bekam es nicht billig, doch hatte er endlich die grundlegende Idee seiner »ars poetica« gelernt: ». . . Ein Fünkchen Mut für das Wahre und Edle ist mehr wert, als das ganze Maschengewebe der Kunst und Kunstgriffe der Boethlingkschen Poeterei«. Er widmet sich einer Dichtung, abgelauscht dem Alltagsleben, der Erfahrung, dem Volksmund, indem er behauptet, daß er die Fahne nicht wegwerfen werde, obwohl sie nicht aus Damast gefertigt wurde, sondern nur aus Leinwand, aber sie

ist mit seinem Herzensblut durchtränkt. Er betont nochmals: bewußt trachtet er nicht nach Ruhm, — obwohl er inzwischen klüger geworden ist und die dem Menschenherzen nicht fremde, natürliche Neigung zum Begehr nach dem Ruhme nicht mehr ableugnet — da er bloß einen einzigen großen Wunsch hat: er möchte *Mensch* werden. Das Wesen seiner dichterischen Auffassung faßt er mit der Grundidee seines eigenen Gedichtes, des Versepos »Promethidenlos« zusammen: die Elemente seines revolutionären dichterischen und menschlichen Bekenntnisses setzen sich aus Leiden, Klagen, Hoffen, Kämpfen, Liebe, Trost und Entsagen zusammen.

Das »Promethidenlos«, eine Byron-Nachahmung, wurde vom Verfasser selbst als eine mißlungene Schöpfung betrachtet, und er selber hat deshalb den Band aus dem buchhändlerischen Verkehr zurückgezogen (Sommer 1885). Es wäre unbillig, wenn wir in der vorliegenden Skizze vom Hauptmanns Lebenslauf, wo wir bloß das Entstehen der Briefe dieser Periode zu verfolgen und zu deuten versuchen — dieses Erstlingswerk mit dem strengen Maß des Kunstwerkes abwägen wollten. Statt dessen wollen wir nur den menschlichen Faden ausfindig machen, um die aus der obigen skizzenhaften Zusammenfassung ersichtliche grundlegende Entwicklung, ja Veredelung des Dichters dem Briefe aus dem Jahre 1883 gegenüber ermessen zu können: das wegen seines eigenen Schicksals empfundene Mitleid verwandelte sich in ein Mitgefühl mit der gesamten Menschheit, der individuelle Schmerz veredelte sich zur kollektiven Klage.

Der von einem jugendlich edlen Pathos durchglühte Brief — dessen Ideen übrigens nicht nur von dem jungen Dichter verkündet, sondern später auch von dem bejahrten Schriftsteller verfolgt wurden — ist durch eine an den Busenfreund gerichtete Einladung abgeschlossen: dieser soll seiner in Kürze stattfindenden Hochzeit beiwohnen. (Hier möchten wir erwähnen, daß die Trauung nicht zu dem im Brief mitgeteilten Zeitpunkt, am 20. Mai 1885, in Hamburg stattgefunden hat, sondern schon am 5. Mai in Dresden. Das junge Ehepaar besuchte während seiner Hochzeitsreise auch die Freunde, so auch Max Müller, der zu dieser Zeit in Breslau weilte.) Das interessante Dokument wurde auch von der jungen Braut unterschrieben (Mimmi). Aus dieser Tatsache wagen wir die Folgerung zu ziehen, daß Marie Thienemann den Inhalt des Briefes kannte und die menschliche und dichterische Überzeugung ihres Bräutigams teilte.

Nach der Hochzeitsreise baute sich das junge Ehepaar sein Heim in einem Arbeiterviertel Berlins, in Moabit, und der junge Gatte nahm Fühlung mit den literarischen Kreisen der Hauptstadt auf. Von hier aus schreibt er auf zwei Oktavseiten seinen *Brief Nr. 9*.

Brief Nr. 9

Berlin d. 30-ten Juni 85.

Geliebter Meo

Für Dein schönes Geschenk nachträglich den herzlichsten Dank. Laß Dir sagen daß es uns riesig gefreut hat. Den stillen Wunsch von Dir konnte ich wohl errathen aber du weißt daß ich ihn nicht erfüllen kann. Meine Bahn ist nunmehr einfach u fest wie Du wohl aus dem Promethidenloos herausgelesen haben magst. Übrigens ist es nur interessant zu hören wie weit Deine Vorurtheile in betreff dieser Arbeiten sich bewahrt haben.

Ich bin heut furchtbar stumpf u Gedankenlos (!) u meine Seele ist ziemlich troken (!). Wäre mirs nicht heute gerade auf die Seele gefallen daß ich über Eure liebe Gabe noch nichts habe verlauten lassen so hätte ich günstigere Stunden abgewartet. Sei also nachsichtig. Zum Schluß muß ich Dich noch einer Sache wegen um verzeihung (!) bitten. Ich habe nämlich Euren Bisquit Ajax, der eine industrielle Verhunzung des Originals ist, in meiner Eigenschaft als Bildhauer nicht beibehalten können, in folge dessen denselben gegen den original Abguß des Homer vertauscht der nun auf eurer Säule prangt.

Meo leb wohl. Daß wir nach Gören gehen weißt Du. Kommst Du vielleicht auch hin? Salzwellen, Meerluft, Einsamkeit. Ich sehne mich unsagbar danach.

Dein Gerh

Von der Liebsten Dank u Gruß

Dieses Schriftstück, das als einfacher Dankbrief für das Brautgeschenk des Freundes beginnt, ist in dreifacher Hinsicht bemerkenswert. Erstens interessiert uns jener »stille Wunsch« Müllers, auf den Hauptmann anspielt. Aus anderen Äußerungen des Adressaten wissen wir: Müller hätte für den Freund lieber die Laufbahn eines Bildhauers gewählt als die eines Schriftstellers. Diesen heimlichen Wunsch hatte er auch durch sein Hochzeitsgeschenk, durch eine Statue zum Ausdruck gebracht. Doch ist Hauptmanns Entschluß jetzt schon fest: die Literatur ist der Bereich, wo er den ersehnten Erfolg erringen kann und nochmals beruft er sich auf sein Epos, auf das »Promethidenlos«, in dem er seine menschliche Überzeugung dargelegt hatte.

Die bei Meißel und Ton verbrachten Wochen und Monate bedeuten aber für ihn keine vergeudete Zeit: wahrlich, Bildhauer wird er nie werden, doch ein Kunstkenner mit verfeinertem Geschmack, der die Welt um sich aus dem besonderen Gesichtswinkel des schöpferischen Künstlers beurteilt und der nach Jahren seine im Riesengebirge errichtete Villa von erstaunlicher Schönheit, das Haus »Wiesenstein«, mit wertvollen Kunstwerken zieren wird. Auch in diesem Brief finden wir ein Zeugnis davon, daß er um sich keinen Kitsch duldet: die Statue, die er von Müller als Hochzeitsgeschenk erhalten hat, tauscht Hauptmann für einen ihm gefälligeren Homer-Kopf ein, — und dies ist das zweite bemerkenswerte Moment.

Die dritte auffallende Mitteilung ist biographischen Charakters: den Sommer werden sie mit Carls Familie und mit dem Maler Schmith auf der Insel Rügen, in der Ortschaft Göhren verbringen. Dies ist deshalb erwähnenswert, da Hauptmann eben in diesem Sommer jene wunderbare Gegend der Ostsee kennenlernt, zu der er von nun ab jährlich zurückkehren wird. Im Kloster auf Hiddensee, einer kleinen vorgelagerten Insel, findet er ein Heim — und nach Jahrzehnten auch seine letzte Ruhestätte.

Von der Ostsee heimgekehrt, läßt sich das Ehepaar aus Gesundheitsgründen — der Schriftsteller leidet seit Jahren an Lungenkrankheit, von der er erst nach der Jahrhundertwende endgültig befreit wird — in Erkner nieder. Damals — vor fast achtzig Jahren — war es eine unbedeutende Vorstadt, ja ein Dorf außerhalb der Stadt, wo der Schriftsteller nach Belieben Einsamkeit genießen oder nach Berlin zu seinen Schriftsteller-Freunden fahren konnte. Von hier aus schreibt er auf einem Oktavbogen seinen *Brief Nr. 10:*

Brief Nr. 10

Lieber alter Meo

Ich habe Dich nur zu fragen (egoistisch) ob Du uns Weinachten oder die Feiertage besuchen willst. Ich denke sehr oft an Dich. Ebenso Mausel. Grüß Umlauft. Möchte gern H. Avenarius[34] *mal kennen lernen.*

Dein alter treuer:

Gerhart

Erkner im Nov. 85.

in ländlicher Stille

Dieser Brief ist ein erneutes Zeugnis für die warme Neigung, mit der Hauptmann an seinem Freund hängt: er lädt ihn zur innigsten Feier der damaligen deutschen Familie, zu Weihnachten ein, und zwar zu den ersten gemeinsamen Weihnachten, wo doch in der nächsten Zukunft das große Familienereignis, die Geburt des ersten Kindes zu erwarten ist. Innig ist auch die Schlußzeile das Briefes: „In ländlicher Stille".

In den nächsten zwei Jahren vergrößert sich Hauptmanns Familie: 1886 und 1887 wird ihm je ein Sohn geschenkt. Was seine schriftstellerische Laufbahn anbelangt, sind diese seine Lehrjahre: er sammelt Erlebnisse, schließt sich dem literarischen Kreis „Durch" an, wo er die progressivsten jungen Schriftsteller der Hauptstadt kennenlernt, und in diese Zeit fällt auch der Breslauer Sozialisten-Prozeß, wo er als Zeuge vernommen wurde, doch hatte ihn das Glück und sein jugendliches Alter davon gerettet, daß er neben den achtunddreißig Angeklagten nicht als der Neununddreißigste verurteilt wurde. Vielleicht ist noch ein Moment aus diesen zwei Jahren zu erwähnen: im Sommer 1887 lernt er seine engere Heimat, das Riesengebirge, kennen und lieben, wo er später sein ständiges Heim erbauen wird.

Der undatierte und deshalb zeitlich nicht genau feststellbare, doch rund zwei Jahre nach dem vorigen abgesandte *Brief Nr. 11* auf einer Oktavseite ist eine fast wörtliche Wiederholung des *Briefes Nr. 10*, vielleicht aber noch vertrauter, noch herzlicher: der heiße Wunsch ist ihm zu entnehmen, mit dem lieben, eher stillschweigend lauschenden als immerfort redenden oder gar widerstrebenden Gesellen seiner entschwundenen Sturm- und Drang-Jahre sich aussprechen zu können. Die Einladung wird dadurch noch betont, daß Hauptmanns Frau ihren Namen neben den ihres Mannes setzt: »Nebst Mimi«.

Brief Nr. 11

(Dresden, 19. Dez. 87.) (?)

Liebster Meo

Kannst Du Dich nicht einmal zu einem Besuch bei uns aufschwingen? Du würdest uns eine ganz unbeschreibliche Freude machen mit Deinem Kommen. Wenigstens auf ein Paar Tage zwischen Weihnacht u Neujahr ist es Dir vielleicht möglich abzukommen. Thue das was Du kannst! Freilich außer uns selbst u den Kindern haben wir nichts zu bieten. Sand — dann Kiefernwald. Wie gern aber spräche ich mich wieder einmal so recht ausgiebig mit Dir aus.

Schreibe bald.

In steter Treue

Dein

G. Hauptmann nebst Mimi

Mit diesem Brief schließt die erste Periode von Hauptmanns Korrespondenz mit seinem Freund, Max Müller. Wir sind uns dessen bewußt, daß diese Briefe nur eine kurze Zeitspanne, alles in allem bloß viereinhalb Jahre umfassen und es ist uns auch klar, daß dieser Briefwechsel nur ein schmales Gebiet der weitverzweigten Korrespondenz des Schriftstellers darstellt: stets schrieb er doch seine Briefe interessanten Inhalts an die Verwandten, an seine zahlreichen Freunde, an die Kritiker und an seine nähere und entferntere Umgebung. Trotz allem sind wir der Ansicht, daß die erste wissenschaftliche Veröffentlichung dieser Briefe nicht überflüssig ist, da eben diese viereinhalb Jahre eine Periode der seelischen und geistigen Entwicklung, der Gärung und gegen das Ende der Zeitspanne gar die der Klärung darstellen. Anderseits sind wir der Auffassung, daß Hauptmann eben seinen Verwandten — z. B. dem eigenwilligen Bruder Carl — gegenüber nie so rührend offenherzig, so begeistert rein, so mit Schwärmerei der von edlen Ideen durchdrungenen Jugend sich erschließen konnte, wie eben dem gewählten Genossen, dem treuesten Zeugen seiner stürmischen Jugend. Wenn wir diese Briefe lesen — insbesondere den hinsichtlich der ergreifenden subjektiven Selbstbekenntnisse so rührenden *Brief Nr. 6* über die italienische Reise und den seine dichterische Betrachtung klärenden *Brief Nr. 8* — wollen wir fast glauben: Hauptmann spricht vor einem Publikum, er möchte es mit sich reißen, überzeugen selbst in dem Falle, wenn dieses Publikum nur durch einen einzigen Menschen — doch durch eine ihm zugetane Seele vertreten wird. Können die

Briefe der künftigen zweiten Periode von der dichterischen Auffassung des Schriftstellers mehr aussagen — wie sie auch aussagen werden —, mögen sie über die individuellsten Probleme des inzwischen weltberühmt gewordenen Dichters manche Zeugnisse klarer ablegen — wie sie es hier und da auch tun werden, — dürfen sie Hauptmanns menschliche Weltanschauung genauer verraten, — wie sie es auch verraten werden, — eines wird ihnen unbedingt abgehen: der unberührte Blütenstaub einer begeisterten, sich aufrichtig erschließenden Jugend. Wir dürfen nicht vergessen: Müller wird den nächsten Brief erst nach fast anderthalb Jahrzehnten erhalten, und inzwischen ist aus dem Jüngling ein Mann, aus dem Wegesucher aber ein anerkannter Schriftsteller geworden, der führende Schriftsteller des damaligen Deutschland.

ÁRPÁD BERCZIK

ANMERKUNGEN

[1] Biblioteka Uniewersitecka, Wroclaw, Autografi G. Hauptmann 2.

[2] Vgl. Schlenther, P., *Gerhart Hauptmann. Leben und Werk*. Berlin 1912, S. 244.

[3] Lux, H., Der Breslauer Sozialistenprozeß. In: Heynen, W., *Mit Gerhart Hauptmann* (Erinnerungen und Bekenntnisse aus seinem Freundeskreis.) Berlin 1922, S. 69—82.

[4] Heuser, W. J., *Gerhart Hauptmann*. Zu seinem Leben und Schaffen. Tübingen 1961, S. 17.

[5] Heynen, W., a. a. O. Der Nothelfer. Eine Jugenderinnerung von Meo. S. 17.

[6] Ebenda.

[7] Ebenda.

[8] Ebenda. Zitiert auch bei Behl, C. F. W. — Voigt, Felix, A., *Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen*. München o. J. (1957) S. 20.

[9] Carls Kosename in der Familie.

[10] Heuser, W. J., a. a. O. S. 7.

[11] Ebenda, S. 18.

[12] Vgl. Behl, C. F. W. — Voigt, F. A., a. a. O. S. 20.

[13] Hauptmann, G., *Das Abenteuer meiner Jugend*. Berlin 1937.

[14] Schlenther, P., a. a. O. S. 20.

[15] Dieser Brief wurde von Max Müller im *Berliner Tageblatt und Börsenzeitung* (51. Jg., Nr. 347, Sonntag, 6. 8. 1922, S. 2—3) mit dem Titel *Unbekannte Jugendbriefe Gerhart Hauptmanns* veröffentlicht. Der Brief wurde mit einigen Auslassungen und manchen dem Schriftsteller unwürdigen Verschönerungen und Unstimmigkeiten — auf die wir an gegebener Stelle hinweisen werden — publiziert. Den fraglichen Brief hat Max Müller mit der folgenden Bemerkung eingeleitet: »Das Hauptmann-Festjahr hat auch in mir alte Jugenderinnerungen lebendig werden lassen. Sind es doch ganze 40 Jahre bereits, daß uns eine treue Freundschaft verbindet. Doch soll hier davon nicht erzählt werden, was dieser Zeitraum an gemeinsamen unverlierbaren Werten für uns umschließt. Soweit sie mittelbar sind, habe ich davon gesprochen in dem Erinnerungsband, der dem Dichter von mehreren seiner Freunde gewidmet sein wird. (Mit Gerhart Hauptmann. Erinnerungen und Bekenntnisse aus seinem Freundeskreis, herausgegeben von Walter Heynen, Verlag Georg Stilke.) (Vgl. Anmerkung 3. u. 5.) Hier gilt es nur auf die äußeren Zusammenhänge zu verweisen, denn die Briefe sprechen für sich. Das erste der beiden Schreiben ist ein enthusiastischer Nachklang gemeinsamer Jenaer Studientage, wo wir bekannt und schnell miteinander befreundet geworden waren. Hauptmann unterbrach damals seinen Studiengang durch eine größere Reise, die ihn, wie ja genugsam bekannt, nach Capri und Rom führte. Der zweite Brief stammt von dem jungen Dichter des »Promethidenloses«, das damals gerade fertig geworden war, worauf auch im Brief selbst Bezug genommen ist. Was beiden Briefäußerungen Hauptmanns ihre Klangfarbe gibt, ist das bei aller Eigenkritik zwar noch schlummernde, aber stark erahnte Bewußtsein seiner Dichterkraft.«

[16] Der in Klammern gesetzte Absatz über Hauptmanns Orthographie fehlt im *Berliner Tageblatt* (im folgenden: BT). Vgl. das Faksimile der betreffenden Zeitungsnummer mit dem des Briefes Nr. 6.

[17] Karls Hochzeit betreffend (Fußnote im BT).

[18] Das Wort »ganz« fehlt im BT.

[19] Das Wort »nun« fehlt im BT.

[20] Die Worte »in Andalusien gewesen« fehlen im BT.

[21] *Pagano*, am Wege nach *Quisisana*, seit altersher von Deutschen bevorzugt, mit mancherlei Künstlererinnerungen und einer schönen Palme im Garten ... (Baedeker: Italien. Leipzig 1895, S. 360.)

[22] Für das Wort »kreuche« steht im BT — fälschlicherweise — »streiche«.

[23] *Icia* = *Ischia*, vulkanische Insel am Golf von Neapel. Auch im BT: *Ischia*.

[24] Für das Wort »kommst« steht im BT »kannst« (?).

[25] Für das Wort »mir« steht im BT »nur« (?).

[26] Hauptmann, G., *Die abgekürzte Chronik seines Lebens*. Berlin 1920, S. 175.

[27] Sabler ist ihr gemeinsamer Freund aus Jena, er ist auf der erwähnten Photographie zu sehen.

[28] Hugo Ernst Schmidt war sein ehemaliger Studiengenosse an der Breslauer Kunstschule. Ihn hat Hauptmann erstens im Maler Lachmann von »Michael Kraemer« dargestellt, sein späteres erschütterndes Schicksal wurde im Drama *Gabriel Schillings Flucht* (1906) verewigt.

[29] Vgl.: Behl, C. F. W. — Voigt, F. A., a. a. O. S. 22.

[30] Auch dieser Brief wurde von Max Müller auf die früher mitgeteilte Weise im *Berliner Tageblatt und Börsenzeitung* (51. Jg. Nr. 349, Dienstag, 8. 8. 1922, S. 2—3) veröffentlicht. (Vgl. Anmerkung 15.) Der Brief ist übrigens nochmals abgedruckt worden, u. zw. in *Das Buch deutscher Briefe*. Hrsg. v. Walter Heynen. 4. Aufl. Wiesbaden: Insel-Verl. 1957. VII. 974, S. 8°, auf Seite 800—803. Als Quelle ist *Berliner Tageblatt* 1922 usw. angegeben und diese Veröffentlichung ist eine getreue Abschrift von dort mit allen den Verschönerungen und Ungenauigkeiten. In Heynens Buch heißt es im Vorwort »Der Pianist Max Müller, der seit den gemeinsamen Studienjahren in Jena bis zum Tode 1938 dem Dichter Gerhart Hauptmann herzlich verbunden war — übrigens ist er das Urbild des Kühnelle in der „Hochzeit auf Buchenhorst" — hat uns einige Briefe der Frühzeit bewahrt: Spiegelung jener fruchtbaren Gemeinsamkeit und zugleich getreues Selbstporträt des jungen Hauptmann, der im sorglosen Gesprudel seiner Sehnsüchte unbemerkt das Programm umreißt, das bestimmend für sein künftiges Schaffen werden sollte.« (S. 800).

Herr Karl-Heinz Jügelt (Berlin) war so freundlich, unsere Aufmerksamkeit auf das zitierte Buch hinzulenken. Hierfür und für die Vergleichung der Briefe 6 und 8 mit der Veröffentlichung im *Berliner Tageblatt* und für wertvolle Hinweise zollen wir ihm auch an dieser Stelle unseren verbindlichen Dank.

[31] Im BT »tieffster«.

[32] Hohenhaus bei Dresden, das Heim seiner Braut.

[33] Nachsatz und Grüße der Mimmi fehlen im BT.

[34] Richard Avenarius (1843—1806), der positivistische Philosoph, Verkünder des »Empiriokritizismus« ist gemeint, der zu dieser Zeit in Zürich als Professor tätig war. Hier besuchte Müller seine Vorlesungen.

BIBLIOGRAPHIA

In memoriam Jean Cocteau (1889—1963)

(Cocteau et la littérature hongroise)

La mort en 1963 du plus brillant des poètes français modernes fait surgir dans la mémoire de ses lecteurs et fidèles de Hongrie non seulement son oeuvre et sa figure pendant si longtemps en vedette dans les actualités artistiques françaises, mais en même temps bien des détails, bien des événements de sa carrière littéraire qui font partie également de la vie littéraire hongroise moderne. Il faut noter tout d'abord qu'à l'encontre de bien des poètes français d'aujourd'hui, comme Valéry, comme Aragon, comme Éluard, comme Pierre Emmanuel, pour ne nommer que les plus grands ou les plus connus d'entre eux, Jean Cocteau n'est jamais venu en Hongrie, faute d'envie de nous mieux connaître ou faute de courage pour dépasser les rives de sa chère Méditerranée ? — et malgré les invitations et les occasions qui s'y seraient si bien prêtées, comme par exemple la première à notre Opéra d'*Oedipus Rex*, oeuvre commune de Stravinsky et de Cocteau, ou bien la représentation chez nous d'au moins deux de ses pièces, les *Monstres Sacrés* et les *Parents Terribles* que le regretté Árpád Horváth avait découvertes et même traduites pour les mettre en scène chez nous avant la 2e guerre mondiale. Tout le monde sait chez nous comme ailleurs que sa carrière poétique en France avait commencé presque avec notre siècle, au moment où, disciple de Rostand et de la comtesse de Noailles, il commençait à publier ses premiers volumes de poésie et faisait figure de poète mondain, un jeune page à la Musset dans les salons parisiens où les grands artistes de l'époque, comme De Max ou Yvonne de Bray récitaient ses poésies charmantes et insignifiantes, imitations virtuoses de toute la galerie des poètes français depuis la Pléiade jusqu'aux néoromantiques ou aux plus accessibles des symbolistes. La première guerre mondiale et les événements qui en découlent en littérature, en beaux-arts et même en musique le transformeront rapidement, comme plus d'une fois plus tard, au cours de sa carrière si éclatante et si mobile, en disciple d'Apollinaire et de Max Jacob dans le domaine de la poésie, en prôneur enthousiaste de Picasso dans la peinture, et en porte-parole de la musique nouvelle des Milhaud, des Satie, des Honegger, tous ses amis personnels, sans éveiller encore le moindre écho dans une Hongrie préoccupée de bien d'autres problèmes existentiels. C'est grâce à nos premiers «surréalistes» hongrois, grâce au jeune Edmond Palasovszky et à Iván Hevesy que le nom de Cocteau fut la première fois lancé dans la vie littéraire hongroise: c'est leur petit théâtre d'essais, «l'Ane Vert», au début des années 20 qui a représenté chez nous les petites pièces surréalistes de Cocteau, toujours et immédiatement à la page, *Le Boeuf sur le toit* et *Les Mariés de la Tour Eiffel* dont le succès ne devait guère s'étendre au delà de l'avant-garde hongroise de cette période. Il est d'ailleurs caractéristique de l'initiation tardive de notre critique à l'oeuvre de Cocteau dans les années 20 que ce soit un jeune Français, François Gachot, ancien secrétaire du poète et établi comme professeur à Budapest qui a publié chez nous, dans le Nyugat, la première étude d'ensemble sur l'oeuvre de son maître bien-aimé, étude qui, pendant assez longtemps, est restée pourtant sans écho.

Le premier grand succès de Cocteau, large, réel et vraiment durable en Hongrie date de la fin des années vingt, lorsque la maison d'édition Panthéon a publié *Le Grand Écart*, sous le titre de «Párizsi Fiú» et dans la traduction de Théodore Szinnai: le sujet si neuf et si moderne, le ton désinvolte, le style éblouissant, les figures si drôles et si vivantes, les situations hardies ou scabreuses — tout cela a tellement enchanté et nos lecteurs et nos critiques, que certains d'entre eux osèrent comparer ce joli récit aussi limité dans son volume que dans sa signification à l'Éducation Sentimentale de Flaubert ! Il est vrai, certes, que chaque génération a l'Éducation

qu'elle mérite; de toute façon, ce livre (republié avec tout autant de succès après notre Libération) a procuré un certain auditoire à notre poète en Hongrie et a préparé la voie à ses autres créations, romans, pièces et poésies. C'est dans les années 30, tout près de la seconde guerre mondiale, donc avec un certain retard sur sa publication en France, que la maison Révai a publié *Les Enfants Terribles*, probablement la cime la plus haute sinon de l'oeuvre de Cocteau dans son ensemble, du moins de sa gloire en Hongrie: ce petit roman vraiment neuf, rapide, poétique, somnambulesque a conquis même ceux de nos lecteurs qui, méfiants envers toute nouveauté ou trop attachés aux auteurs anglo-saxons, regardaient avec un visible déplaisir la floraison romanesque française entre les deux guerres prenant la place des romans anglais, allemands et russes de la même époque; il a eu, depuis, plusieurs éditions, avec des commentaires élogieux, et aujourd'hui encore il figure parmi les livres préférés de nos lecteurs de romans.

Une autre preuve de l'autorité et de la popularité grandissantes de Cocteau chez nous était encore le fait très significatif que l'Anthologie des Conteurs français modernes, publiée par la revue Nyugat et limitée seulement à dix conteurs, tous bien connus et de premier ordre, comme Martin Du Gard, comme Duhamel, comme Giraudoux, comme Mauriac, côte à côte avec ces maîtres y devait faire figurer aussi *Le Fantôme de Marseille*, la seule nouvelle à cette époque de Cocteau et il faut dire à son honneur qu'à côté des chefs-d'oeuvre authentiques, le rythme vertigineux de ce petit «burlesque» a ébloui de nombreux critiques et de nombreux écrivains en Hongrie.

C'est assez tard, aux environs de la seconde guerre mondiale, que la critique et avec elle l'opinion littéraire hongroise commence à se former une idée, à avoir une conception quelconque de l'oeuvre et de la personne de Cocteau, conception qui s'appuie moins sur la connaissance directe de cette oeuvre (les traductions restent encore peu nombreuses) que sur les échos qui viennent de France, sur l'attitude, souvent si hostile, de la critique française envers Cocteau, sur sa légende malheureuse de «charlatan», d'«acrobate», d'«équilibriste» littéraire que lui même semble vouloir nourrir par ses manifestes et ses excès. La revue même de sa maison d'éditions, à savoir la Nouvelle Revue Française qui faisait oracle à cette époque chez nous aussi bien qu'ailleurs (comme trois quarts de siècle plus tôt ce fut le cas pour la grave revue académique, couleur saumon, la Revue des Deux Mondes, dans le cercle de Gyulai et de la Budapesti Szemle) a contribué également, par ses réserves et ses réticences, à cette réputation flottante et même ambiguë du poète français — si bien que de tous les poètes français contemporains il resta longtemps l'un des moins connus, l'un des plus rarement traduits en Hongrie, malgré tant de ses beaux volumes poétiques, malgré *Plain-Chant* ou ses *Morceaux Choisis* et malgré les timides efforts d'un Georges Rónay, d'un Miklós Radnóti pour présenter au moins quelques rares fragments de ses plus beaux poèmes. *Les Huns à Paris*, dans la revue Nyugat, brillant reportage littéraire de Jules Illyés sur sa propre jeunesse à Paris, ont également contribué à la formation en Hongrie d'une image de Cocteau caricaturale, d'autant plus que le portrait du poète français esquissé par le poète hongrois était sinon juste, du moins amusant et que la revue Nyugat et l'opinion de Jules Illyés faisaient autorité à cette époque.

Une réputation poétique, surtout celle d'un poète étranger se forme souvent lentement, partialement et même injustement: elles se nourrit de mille sources diverses, elle a besoin, pour s'affirmer, de beaucoup de compréhension, de tendresse et même d'enthousiasme et je ne parle même pas du plus grand problème, celui de la traduction d'une langue étrangère dans la nôtre, ni de celui, non moins important, du moment psychologique favorable qui, bien compris, bien utilisé, permet aux traducteurs et aux critiques de lancer un poète étranger, de le faire admettre par un public habitué à une autre idée, à une autre conception de le poésie, et de lui faire sentir la lacune que ce poète doit combler, le besoin qu'il doit satisfaire. Précisément la poésie si compliquée de Cocteau, son mélange de modernisme et de classicisme raffinés ne pouvait guère trouver place dans la poésie hongroise de cette époque et Cocteau a continué à se faire apprécier encore longtemps comme romancier, comme auteur dramatique et comme animateur de premier ordre sans pouvoir inspirer, du moins pour sa poésie, l'admiration ou la tendresse qu'on éprouvait chez nous entre les deux guerres pour Apollinaire, pour Valéry ou pour Supervielle, ses maîtres ou bien ses rivaux. Toujours sur l'initiative d'Árpád Horváth, homme de théâtre au flair sûr, l'illustre actrice, Aranka Várady a interprété à cette époque la *Voix Humaine* à la radio, ayant donné ainsi l'exemple à toute une série de nos meilleures artistes dont Gisèle Bajor à

Budapest ou bien d'autres en province qui ont fini par rendre ce petit chef-d'oeuvre extrêmement populaire en Hongrie.

L'âge d'or de Cocteau chez nous vient avec la Libération, — fait qui peut paraître étrange et même contradictoire aux yeux des littérateurs occidentaux qui attribuent probablement une esthétique dogmatique inexorable et dirigée en un seul sens à notre critique et à nos lecteurs d'aujourd'hui. Il n'en est rien pour la simple raison que notre public est extrêmement avide de tout ce qui nous vient de l'étranger, puisque, pendant les longues années de guerre, il en avait été sevré; d'autre part nos critiques et surtout nos écrivains sont suffisamment intelligents pour pouvoir tirer des oeuvres étrangères toute la substance qui puisse les nourrir et les inspirer pour leur propre bien. Vers la fin des années 40 on a joué plusieurs pièces, surtout les pièces «boulevardières» de Cocteau, à Budapest et en province, et l'on a pu enfin admirer ses films, avant tout l'Eternel Retour. Enfin, on a découvert le poète, en lui offrant un tardif hommage (1961) par une très belle anthologie de ses poèmes, présentés et traduits sous la direction de Joseph Szegzárdy—Csengery, traducteur excellent lui-même, par les plus célèbres de nos poètes, par Jules Illyés, Alexandre Weöres, Étienne Vas, Georges Rónay, Georges Somlyó, Ladislas Kálnoki, Zoltán Jékely et tant d'autres qui paraissent toujours au premier appel pressant quand il s'agit d'interpréter les poètes français aux lecteurs hongrois. Entre temps on a réédité ses romans traduits entre les deux guerres, on l'a célébré dans toutes nos revues, et cet amour de l'oeuvre de Cocteau n'esttoujours pas p rès de s'éteindre: nos journaux viennent d'annoncer qu'un de nos plus grands théâtres de province va bientôt représenter *La Machine à écrire* de Jean Cocteau ! Il faut bien dire aussi qu'en dehors de son oeuvre proprement dite, l'attitude générale de Cocteau envers notre littérature, si peu connue encore en France, a toujours été d'une générosité aussi réelle que spontanée. Comme président du Comité franco-hongrois à Paris, il devait souvent patronner les manifestations littéraires ou artistiques hongroises en France, de plus il a participé aux divers hommages des poètes français en l'honneur de notre Attila József, il a même traduit librement ou plutôt transposé à son registre si personnel et si français quelques beaux poèmes du poète hongrois, manière de remercier ses lointains amis hongrois de leur fervente affection qui, même après son départ a tout l'air de continuer.

Ce n'est pas aux Hongrois si amoureux qu'ils soient de la poésie française moderne, de faire le bilan d'une si longue et d'une si glorieuse carrière. Certes, il y a des poètes français plus enracinés que Cocteau dans l'évolution poétique hongroise et l'on se demande si Thibaudet a été vraiment bien inspiré en affirmant que, dans l'appréciation d'un auteur, sa faveur à l'étranger était le signe avant-coureur de sa réputation posthume. Nos ancêtres, il y a plus de cent ans, préféraient Béranger à Victor Hugo, ceux du début de notre siècle n'aimaient pas seulement Baudelaire ou Verlaine, mais aussi Samain et Jean Rictus, entre les deux guerres Géraldy était plus populaire chez nous qu'Eluard et aujourd' hui si l'on faisait voter nos amateurs de poésie française, nombreux seraient les amis de Prévert, plus nombreux que ceux de St-John Perse, de René Char et peut-être même d'Aragon — ce qui montre non seulement la variété et la variabilité du goût littéraire, non seulement sa relativité selon les pays et les générations, mais aussi une certaine justice dans l'appréciation littéraire, une certaine équité qui n'englobe pas seulement les étoiles de première grandeur, mais enferme souvent dans son domaine bien des auteurs inconnus, méconnus ou mal connus, en étendant la littérature au delà des génies et des purs chefs-d'oeuvre. Il est probable que dans les siècles à venir l'oeuvre de Cocteau ne reste pas entièrement debout; il est encore plus probable que l'avenir ne suivra pas le goût spécial de notre public qui semble préférer Cocteau conteur et Cocteau auteur dramatique à Cocteau poète, bien que Cocteau, poète avant tout, ait considéré tout son oeuvre du point de vue poétique. De plus, nous ne connaissons qu'à demi tant d'autres domaines de son invention inépuisable, ses fresques, ses dessins, ses céramiques, nombre de ses films et de ses décors, et même ses oeuvres que nous croyons aimer, échappent souvent à notre plein jugement, faute de connaître leur ambiance, l' atmosphère qui leur avait donné naissance. Il restera dans notre mémoire, surtout si les années à venir vont épurer sa figure, le type même du créateur heureux, le génie de l'invention fertile, l'Ariel de notre siècle qui, même sans ses oripeaux, ses cerceaux magiques et son maquillage trop visible, garde tous les traits essentiels du génie français de la création perpétuelle, que, moins généreux, plus économe, plus concentré en lui-même, il aurait pu élever probablement à la hauteur de ses meilleurs contemporains, trop avares pour gaspiller leurs dons, et plus sages que lui pour les approfondir.

ALBERT GYERGYAI

László Gáldi: Apprenons à connaître les formes de versification

Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1961. 239. p.

1.

En caractérisant l'oeuvre de László Gáldi: *Ismerjük meg a versformákat* (Apprenons à connaître les formes de versification), il faut en premier lieu souligner l'heureuse unité de ce livre où s'allient son intention de propagation de la méthode et son désir de recherche scientifique. Ce volume est tout d'abord un traité de versification méthodique qui s'occupe de la naissance des poèmes, de leurs éléments (mesure, rime, strophe), de la question des vers libres, ainsi que du problème des rapports mutuels existant entre la langue et la poésie, grâce à un vaste répertoire d'exemples, des annexes suggestives et un index permettant une documentation rapide.

Ce large examen a un caractère récapitulatif. Ses exemples s'échelonnent des Lamentations de Marie, en vieil hongrois, à József Fodor. Il énumère et analyse avec la même maîtrise et la même sensibilité, des exemples de Balassi, Zrínyi, Csokonai, Petőfi, Vörösmarty, Arany, Ady, Babits, Kosztolányi, Árpád Tóth, Gyula Juhász, Attila József, Miklós Radnóti et Gyula Illyés. Ses analyses utilisent de bout en bout les livres, les études et les articles consacrés à la versification. Les constatations sur la versification faites par János Fogarasi, János Arany et János Horváth, László Négyesy, László Németh et László Bóka, Zoltán Kodály et Bence Szabolcsi y sont également incluses et l'auteur cite généralement les plus remarquables.

Le vaste choix des matériaux, la largeur de l'horizon scientifique se reflètent dans l'utilisation exemplaire des poèmes et de la littérature poétique étrangère. László Gáldi ne se contente pas des travaux comparatifs habituels portant sur une seule époque des auteurs hongrois de traités de versification et d'études qui l'ont précédé ni de leurs comparaisons avec des exemples étrangers, ni de l'examen historique de quelque élément de versification. Son livre utilise avec abondance les enseignements de la métrique comparée et de l'histoire de la poésie, il suit avec attention le long chemin accompli à l'étranger par quelques-uns de nos poèmes familiers, et ceci mieux qu'aucun chercheur ne l'a fait auparavant. Ces examens sont authentifiés également par de fréquents parallèles d'histoire littéraire ou musicale, par de justes observations linguistiques ou stylistiques.

La récapitulation de cette envergure des résultats obtenus par la versification étrangère, et des rapports de la versification et des sciences apparentées, constitue en elle-même pour la versification hongroise, un fait absolument nouveau. Le livre de Gáldi, cependant, n'est pas uniquement un résumé, c'est aussi une oeuvre riche en pensées nouvelles. Bien qu'il montre clairement les caractéristiques et les différences existant entre les formes de poésie populaires, les formes gréco-latines et celles d'Europe occidentale, il rompt à bon escient avec la pratique existante de leur classification rigide. Il analyse parallèlement la formation du rythme, de la rime, de la strophe dans les trois différents modes de versification. En notant la valeur rythmique des syllabes — selon le principe élaboré dans son étude *Vers és nyelv* (Vers et langue), il prend non seulement en considération la brièveté ou la longueur, mais aussi la position accentuée ou inaccentuée. Du point de vue de la valeur temporelle, il différencie les syllabes fermées à voyelle longue de celles à voyelle brève. Du point de vue de l'accent il note séparément les syllabes inaccentuées, les syllabes à accent principal ou à accent secondaire. Ce système nuancé de classification reflète beaucoup plus fidèlement les caractéristiques du rythme de la versification hongroise, que celui qu'on utilisait au préalable et qui était assez peu précis. Gáldi proteste avec des arguments convaincants contre la projection dans le passé, historiquement fausse, des vers populaires à syllabes fixes. L'analyse des strophes hongroises provenant de différentes formes de vers d'Europe occidentale et l'étude de leur évolution sont nouvelles. L'analyse de poèmes nouveaux mène à des constatations importantes pour l'histoire de la littérature aussi.

2.

Nous pensons que quelques constatations du livre peuvent être discutées. Le sous-chapitre Langage et Vers caractérise la musique comme un art du temps, et la danse comme un art de l'espace et du temps, (8). Cependant les nouvelles recherches musicales ont éclairé les rapports de la musique et de l'espace (cf. József Ujfalussy: *A valóság zenei képe. A zene művészi jelentésének logikája* [la figuration musicale de la réalité, La logique de la signification artistique de la musique] Budapest Ed. Zeneműi 1962, 55—70, 74—77). Le passage sur la sensation du rythme reconnaît d'une part l'importance du

travail dans la formation de la sensation du rythme chez l'homme et constate judicieusement que la source du rythme est dans l'essence même de l'homme. D'autre part cependant — selon Lockemann et Becher — il semble qu'il ait tendance à donner la primauté aux déterminants physiques et physiologiques des sources de la sensation du rythme (le retour régulier des différentes parties de la journée, des saisons, les battements du coeur et la respiration) et non pas aux facteurs provenant de l'essence *spécifiquement* humaine (8—9). «Toutefois notre première sensation rythmique est intérieure car elle jaillit de notre essence dans le sens entièrement physiologique du mot; ce sont nos fonctions vitales qui nous ont donné un modèle du rythme que plus tard l'homme a pu reproduire à volonté par la parole ou autrement» (9). Cette contradiction pourrait être résolue par la prise en considération du fait que le travail peut contribuer à la formation de la sensation rythmique de l'homme, et en conséquence à la prise de conscience du rythme physique et physiologique, non seulement directement par la cadence de son processus, mais aussi indirectement par la formation de la pensée humaine. Le rythme de la respiration et du battement du coeur, la cadence intérieure des fonctions vitales ne mènent pas les animaux au delà du rythme-réflexe de leur existence biologique. Sans «homo faber» il ne pourrait y avoir d'«homo sapiens» ni de musique, ni de danse, ni de poésie.

3.

En examinant les problèmes de la versification, on voit se poser la question de la fonction de l'expression du contenu par la forme du poème, qui est loin d'être éclaircie. Nos traités de versification descriptifs examinent les formes de poésies d'une manière plus ou moins abstraite, «purifiée», car leur but est de donner une caractéristique générale des éléments de la forme. Les analyses d'histoire littéraire ne donnent une explication claire de la forme de vers qu'en la considérant comme l'expression concrète d'un contenu défini, même s'il s'agit d'une commune sensibilisation à l'audition simple d'un poème. Cette contradiction comporte deux dangers. D'une part, la poétique menace de devenir une «topographie» uniquement technique, formaliste, qui considère l'analyse de la forme comme résolue, dès qu'il est possible de classer le poème dans une catégorie de la métrique, de la rime, de la strophe de la versification descriptive. L'autre danger réside dans la négligence des éléments généraux de la forme de versification. Cette forme d'examen se contente de noter certaines caractéristiques thématiques faciles à reconnaître, en isolant au hasard des motifs en rapport direct avec le sujet. Si le poème n'a pas un sujet central mis en relief ou une action provenant de poèmes épiques, il allègue le formalisme pour se dispenser de l'explication par le contenu de la forme. Les deux extrêmes d'approches différentes font la même faute: ils oublient l'unité concrète, que représentent par la forme et par le contenu, les qualificatifs généraux et individuels du poème donné.

C'est justement cette unité concrète, en tant que norme de l'analyse du vers, qui cause les difficultés particulières à sa compréhension et également sa beauté. C'est grâce à cette unité qu'il devient compréhensible que l'utilisation de formules métriques contraires (par ex.: trochée et iambe) dissoutes en partie dans l'atmosphère du vers, peuvent exprimer des contenus semblables (mais non pas identiques) (par ex. les poèmes de Kosztolányi: *Este, este. . .* (Le soir, le soir. . .) et d'Attila József: *Altató* (Berceuse). Par ailleurs, des formations métriques semblables — les rapports avec l'ensemble du poème étant différents, peuvent exprimer d'autres caractères. Les quatre iambes dans le poème de Petőfi: *Sorshúzás előtt* (Avant le tirage au sort) contribuent aussi bien au style allègre, brusque, rapide, vantard, que dans le poème d'Attila József: *Altató* au lent bercement, au tendre dorlotage. Le tercet dans *la Divine Comédie* de Dante évite les enjambements, et il est ainsi beaucoup plus discipliné, avec un effet plus calme que dans le poème de Shelley: *Ode to the west wind*, où les nombreux enjambements font disparaître l'impression dantesque de la régularité du tercet due à celle des rimes, pour mieux accentuer le mouvement infini de vagues — qui se retrouve également chez Dante —: Shelley avec son «Wild West Wind,» «which art moving everywhere» emporte dans un élan impétueuse les feuilles, les lames, les nuées et les âmes, réflétant dans son ode la pompe effrénée et inégalable de l'imagination poétique. Nous voyons d'ailleurs qu'il s'agit ici réellement de l'effet simultané des différents composants de la poésie, si nous examinons le tercet indépendamment dans les deux oeuvres; les effets obtenus sont contraires. Dans la *Divine Comédie* le tercet se déplaie sans obstacle, par contre dans l'ode de Shelley il finit sur des rimes plates après tous les 12 vers. Des possibilités musicales générales de certaines formes poétiques, chaque poème réalise des phases différentes, selon son contenu, tandis que

les formules générales et parfois changeantes des formes poétiques traditionnelles ne prennent leur entière valeur que lorsqu'elles deviennent un élément commun de la structure de certains poèmes.

A cette unité contenu-forme il est possible (on a coutume) d'opposer deux sortes d'arguments. Les documents que nous possédons sur la genèse de certains poèmes font croire que la forme extérieure, l'élément général traditionnel occupe un rôle indépendant, dominant, par endroit prépondérant. Même un aussi grand poète qu'Árpád Tóth nous a laissé des lignes inachevées, dont seules les rimes existent, *Alföldi emlék* (Souvenirs de l'Alföld), Elkoptam... (Je suis fatigué...). Dans ce cas de quel contenu, ou même de quel contenu initial peut-on parler ? La réponse est toutefois inspirée par le caractère même de ce poème: un contenu à l'atmosphère incertaine, de portée plus ou moins générale a trouvé ici une forme adéquate parce que fragmentée. A la rime *homok* (sable) répond *lomok* (défroques), donnant au poète un point de repère pour son poème naissant: *Alföldi emlék* (Souvenirs de l'Alföld).

L'autre contre-argument provient de l'apparence causée par la soi-disant prépondérance du contenu des vers libres sans rimes et à rythme fixe. La solution du problème est en rapport direct avec l'évolution des vers libres. Selon László Gáldi l'essentiel de la plupart des vers libres provient de ce que «le poème est dépouillé de toutes fioritures superflues, de toute surcharge conventionnelle usée, afin de présenter pleinement le moi créateur» (173).

Nous considérons qu'il est instructif d'étudier le caractère de l'entière révélation du moi du créateur, lors du relâchement ou du rejet des barrières formelles du point de vue des poèmes libres nés dans les différentes tendances des «ismes». Nous estimons que par suite de la désagrégation, du trouble des rapports du moi et de la communauté que reflètent ces vers libres, il s'ensuit une expansion subjective des problèmes individuels du moi privé de son orientation dans le monde objectif. En effet il faut noter que la forme lyrique par ses règles de rythme, de rimes et de strophes est une forme d'expression particulière de la réalité objective, de l'expression des rapports de l'individu et de la société, qui naît justement grâce à l'expression des sentiments du poète, de son moi. Les faits de l'histoire de la littérature prouvent que la libération du moi dans les vers libres n'est pas une libération du moi poétique unissant d'une façon harmonieuse les définitions particulières et générales. 1. Plus les vers sont libres, moins ils sont «vers». 2. Le fait que la poésie s'est rapprochée des formes libres, c'est à dire de la prose a été parallèle à la transformation lyrique de la prose dans les différentes écoles poétiques (cf. Joyce); c'est donc une partie du processus de la décomposition des formes. 3. La décomposition des formes des tendances poétiques des «ismes» — dans un des types les plus caractéristiques — est le reflet du conflit du poète et de l'ancien monde bourgeois, détruit par les révolutions et les guerres mondiales, 4. dans un autre type important, il exprime une attirance vers la conquête d'un monde nouveau, socialiste. 5. Dans la mesure où a été éclairci le rapport du poète d'esprit anarchiste avec la perspective et la situation réelle du mouvement socialiste, dans la mesure où son opinion du monde s'est élargie et approfondie, il a pu devenir l'ingénieur du prestige de ce monde, et sa forme poétique s'est fixée. Le développement poétique d'Attila József est un exemple d'une importance capitale dans la littérature mondiale, qui prouve en même temps que la forme fixe de versification qui contient aussi les enseignements des vers libres a conquis de nouveaux territoires à l'expression fidèle de la réalité moderne. (C'est pourquoi László Gáldi défend à juste titre la liberté d'expérimentation des vers libristes.)

Toutes ces remarques se rapportent aux poèmes de formes libres des différentes tendances des «ismes» du XX siècle, très nombreux et opposés aux traditions. Les poèmes libres du type de Walt Whitman constituent une question séparée. Leur liberté de forme se rattache vraisemblablement à l'élan, au manque de tradition, au pathétique des pionniers américains de son époque. Les autres formes de vers libres — que László Gáldi énumère de manière instructive — ainsi que leurs rapports mutuels ne peuvent être analysés avec fruit que par des examens concrets séparés d'histoire et de versification. Toutefois les explications précédentes ont également montré que la liberté de forme des vers libres reflète la structure du contenu.

Le traité de versification de László Gáldi est un livre qui ne proclame pas que théoriquement la fonction du contenu de la forme poétique, mais le prouve aussi dans la pratique d'une manière suggestive par de belles analyses. La manière dont il explique le rapport existant entre la mesure du vers et la variété du rythme (17—8, 22), présente les différents rôles d'une formule poétique (41, 69—71, 98) analyse la valeur de l'impression obtenue par la répartition des pieds (47.), découvre

la valeur d'expression de différents changements de rythmes (114) définit les caractéristiques générales du mode de versification de Ady et Attila József (107—11, 111—13), caractérise la nature de la rime comme partie du texte (122, 138—9), mesure la valeur expressive de la symbolique du son (188—91) — pour ne mentionner que quelques exemples — soulignant judicieusement l'importance d'un examen approfondi de différents phénomènes de la forme par rapport au contenu entier de celle-ci. Prochainement nous l'espérons, nous aurons l'occasion de connaître ce problème dans une histoire de la poésie.

PÉTER EGRI

József Zoltán: Barockleben in Pest-Buda

Budapest, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár K., 1963. 366 S.

Die einseitigen, widersprüchlichen Deutungen der Barockzeit: der übertriebene Barockkult der Geistesgeschichte und die danach und daneben auftretende Ablehnung des Barock, gehören in der europäischen und in der ungarischen Barock-Forschung bereits der Vergangenheit an. Die Erscheinungen dieses problematischen und widerspruchsvollen Zeitalters — mit seinen vielen offenen Fragen — werden schon viel sachlicher erforscht. Die ungarische Barockforschung brachte in den vergangenen Jahren erfreuliche Ergebnisse. Heute können wir die Hauptfragen, die europäischen Beziehungen und die ungarischen Eigenarten dieser in unserer Literatur anderthalb Jahrhunderte hindurch alleinherrschenden Stilrichtung bereits genauer beleuchten als noch vor einigen Jahren. Einer Forschung, die sich mit der Kunst einer vergangenen Epoche beschäftigt, müßten aber mehrere Überblicksdarstellungen zur Verfügung stehen, die sich mit den kulturellen Verhältnissen der betreffenden Epoche, mit den speziellen Lebensbedingungen, Gepflogenheiten, weltlichen Festen, Kostümen, mit dem religiösen Kult, mit der alltäglichen Arbeit der einzelnen gesellschaftlichen Klassen authentisch und lebendig befassen. So könnten auch die verborgenen Bewegungsprinzipien des Barock aufgedeckt werden, weil dann nicht nur die Literatur, sondern auch die Denkmäler der bildenden Kunst und die ganze Breite und Tiefe des gesellschaftlichen Lebens berücksichtigt werden könnten.

J. Zoltán veruchte, uns eine solche, vielseitige Darstellung des ungarischen Barock zu bieten. Er sucht aber nicht Antwort auf die kulturgeschichtlichen Fragen der ganzen Epoche, sondern stellt nur das Leben des von den Türken zurückeroberten Pest-Buda bis zum Anfang des 19. Jh. dar. Er beleuchtet also nur einen Ausschnitt des ganzen Problemenkreises.

In der Geschichte des ungarischen Barock nimmt die Entwicklung von Pest-Buda eine besondere Stellung ein, da sich das Barock hier erst nach der Befreiung der Stadt im Jahre 1686 entwickeln konnte, dann aber breitete es sich mit großer Intensität und auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens aus. Unter der strengen Aufsicht des Wiener Hofes entstand in Pest-Buda eine allgemeine, kosmopolitische Variation des europäischen Barock, die vom österreichischen und besonders vom Wiener Barock abhängig war. Das Barock hatte aber in Ungarn bis zur Befreiung der Hauptstadt eine bedeutende, ein halbes Jahrhundert dauernde nationale Entwicklung durchgemacht (Zrínyi, Gyöngyösi, und die politische Barockdichtung des ungarischen Adels), und paßte sich den ungarischen Verhältnissen elastisch an.

J. Zoltáns Buch — das müssen wir noch einmal betonen — führt uns in die besondere Welt von Pest-Buda. Hier wird der Alltag der Stadt lebendig: das Leben der Adeligen, der Bürger und der Handwerker in den Zünften, ihre weltlichen und kirchlichen Feste, reichlich dokumentiert aus ehemaligen Aufzeichnungen. In den Kapiteln des Buches leben die religiösen Bräuche auf, die auch die verschiedensten Erscheinungen des weltlichen Lebens, selbst die rigorosen Vorschriften der Zünfte beeinflußten. Der grelle Pomp, der Kult der Äußerlichkeiten, glänzende, verschwenderische Feste, Aufzüge, Empfänge am Hof werden uns im Buch als die charakteristischen Züge der Epoche, mit ziemlicher Monotonie vorgeführt. Wir sehen überall die Wirkung des pompösen, überfeinerten Wiener Barock, und wir gewannen den Eindruck, daß der Autor, obwohl er immer vom Barock in Pest-Buda spricht, eine Welt des Spätbarock oder des Rokoko darstellt, in der die echten Ideen des Barock schon nicht mehr wirksam sind

und nur in äußerlichen, dekorativen Variationen weiterleben.

Die Monographie behandelt vorwiegend die offiziellen kirchlichen und weltlichen Festlichkeiten und Bräuche Mitte und Ende des 18. Jahrhunderts, auch die Belege zum literarischen Leben werden aus der Literatur dieses Jahrhunderts (aus den Werken von Ányos, Gvadányi, B. Virág u. a. m.) genommen. So gibt der Autor eigentlich ein Bild — ein sehr vielseitiges — von der Dekadenz in der Lebensauffassung, im gesellschaftlichen und religiösen Leben des Barock und registriert diejenigen gesellschaftlichen und kulturellen Erscheinungen, die bereits den Ausklang der Epoche kennzeichnen und bald von moderneren Erscheinungen verdrängt werden. J. Zoltán zieht aber daraus seine Schlußfolgerungen für die ganze Epoche, was einige Fehler in der Perspektive zur Folge hat. Das Buch verwendet nämlich zweierlei Methoden. Die philologisch-authentische Beschreibung des spätbarocken Lebens bildet das Rückgrat des Buches. In den Kapiteln »Religiöse Fest und Bräuche«, »Weltliche Festlichkeiten«, »Unterhaltungen« und »Bräuche« werden wir mit großer Sachkenntnis durch die Welt des Spätbarock geführt. Im einleitenden (»Die Entstehung von Pest-Buda nach der Wiedereroberung«) und im abschließenden Kapitel (»Spaziergänge im barocken Pest-Buda«) zählt J. Zoltán die Ergebnisse und die Schlußfolgerungen seiner Forschung auf. Der Charakter dieser beiden Kapitel steht aber nicht immer im Zusammenklang mit den übrigen Teilen des Buches. Sie werden dem Weltbild des Barock nicht gerecht, das der Autor an anderer Stelle so überzeugend darstellt. Die von J. Zoltán gegebene Charakterisierung des Barock — wenn wir unter Barock eine allgemeine stilgeschichtliche Periode verstehen — können wir nicht akzeptieren, da der Autor die Haupterscheinungen des Zeitalters, das »in seinem Wesen antinational, kosmopolitisch und gegenreformatorisch« (S. 310) gesinnt war, mit einer gewissen Ablehnung betrachtet. Er sieht im Barock »eine kirchliche, den Kult der Formen und der Äußerlichkeit betonende, überlaute, prahlerische künstlerisch-politische Strömung« (S. 15). Diese einseitige Betrachtungsweise des Barock ist manchmal auch in Einzelfragen spürbar. Wir halten P. Pázmány z. B. nicht wegen seiner »verzweigten Allegorien« (S. 15), sondern wegen seines prägnanten barocken Weltbildes, seiner Gesellschaftsbetrachtung, seines wuchtigen Stils und seiner bewußten, strengen Komposition für einen großen Dichter der religiösen Barockdichtung. In den Betrachtungen J. Zoltáns finden wir ein eigenartiges Nachleben der Barock-Antipathie; unsere Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung sieht aber im Barock eine nach der allgemeinen Stabilisierung des europäischen Feudalismus folgerichtig enstandene Stilrichtung.

Das Buch folgt den Festlichkeiten des Spätbarock und Rokoko bis zum Jahr 1803, und aus der Nachblüte dieser Äußerlichkeiten schließt der Verfasser, daß »man die Zeitgrenze des Barock für Pest-Ofen... bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts verschieben muß.« (S. 310.) Das ungarische Barock entsteht zweifelsohne einige Jahrzehnte später als in den übrigen Ländern Europas; in Pest-Buda setzte diese Entwicklung noch später ein, auch die Lebensformen der herrschenden Klassen blieben längere Zeit hindurch unverändert. All das verlängerte unbedingt die Lebensdauer des ungarischen Barock; bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts kann diese Epoche aber nicht gedauert haben. Epochen wandeln sich natürlich nicht von einem Tag zum anderen, aber gewisse Anzeichen des barocken Geschmacks und Lebens in der Literatur der Jahrhundertwende können keineswegs als ausschlaggebende Faktoren des Zeitalters betrachtet werden. J. Zoltán schildert ausführlich z. B. die Eröffnung der Ofner Universität (1780) und die Feierlichkeiten bei der Heimführung der ungarischen Krone (1790), aber diese mit barocken Äußerlichkeiten gefeierten Feste gaben doch den nationalen Bestrebungen einer neuen Epoche Ausdruck.

Das Buch von J. Zoltán — obwohl seine Feststellungen nicht immer annehmbar sind — kann Literaturhistorikern, aber auch Volkskundlern und Musikwissenschaftlern nützlich werden. Es wäre aber sehr wünschenswert, wenn eine ähnlich umfassende Monographie auch über die Welt des ganzen ungarischen Barock im 18. Jahrhundert vorgelegt würde.

TIBOR KOMLOVSZKI

István Nemeskürty: Die Geburt der ungarischen Kunstprosa

Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1963. 307 S.

Es wurde oftmals — und richtig — behauptet, daß die ungarische Literatur vorwiegend durch die Lyrik bestimmt wird. Diese richtige Behauptung hatte jedoch eine Unterschätzung der älteren ungarischen Prosaliteratur — sogar in proportionaler Hinsicht — zur Folge. Eine Untersuchung der Renaissance-Literatur — in dieser Zeit begann die ungarische Kunstprosa sich zu entfalten — bestätigt diese Beurteilung der alten ungarischen Prosa keineswegs; im Gegenteil, die untersuchten Werke beweisen die Notwendigkeit, den prosaischen Anteil der altungarischen Literatur stärker in den Vordergrund zu stellen, als das bisher geschehen ist. Die Disproportion zwischen dem erfreulich raschen Erscheinen der einzelnen Bände der *Sammlung alter ungarischer Dichter* (Régi Magyar Költők Tára) und der bisher nur geplanten Ausgabe einer Serie *Ungarische Prosadenkmäler* (Magyar Prózai Emlékek) ist kaum zu billigen.

Nemeskürtys Buch über die Geburt unserer Prosaliteratur verdient besondere Aufmerksamkeit, da das Thema vor fast 80 Jahren zum letzten Mal monographisch behandelt wurde [Zs. Beöthy: *A szépprózai elbeszélés a régi magyar irodalomban* (Die erzählende Kunstprosa in der alten ungarischen Literatur) Budapest 1886], und auch Einzeluntersuchungen über mehrere Werke dieser Periode schon längst veraltet sind. Der Verfasser hat also eine schwere Aufgabe übernommen, auch dann, wenn er nur »eine Skizze der Hauptlinien der Entwicklung« geben will. Seine Zielsetzung müssen wir auch in Anbetracht dessen begrüßen, daß die Erforschung der ungarischen Literatur im sechzehnten Jahrhundert und eine umfassende Darstellung des Zeitalters der Renaissance in Ungarn nur unter Einbeziehung der Prosawerke möglich ist.

Vor allem ist Nemeskürty bestrebt, aus den Prosawerken des XVI. Jahrhunderts diejenigen auszuwählen, die unbestritten zur schönen Literatur gehören. Er behandelt zehn Werke: Die Fabeln von Gábor Pesti; die beiden Varianten der *Geschichte Pontians;* das Volksbuch *Salomon und Markolf;* den *Alexanderroman*, den *Dialog, die Fabeln und die Chronik* von Gáspár Heltai; die *Teuflischen Versuchungen* von Péter Bornemissza und die autobiographische Geschichte der *Bekehrung von Mihály Veresmarti*. Nur im Vorbeigehen behandelt er zwei memoirenartige Schriften, *die Erzählung* von Gábor Mindszenthi und den Bericht von Heltai über die *Disputation zu Segesvár*, sowie zwei Prosaübersetzungen lateinischer Klassiker: die Übersetzung des Sallust durch János Baranyai-Detsi und des Curtius durch Pál Forró, schließlich das anonyme Werk *Die Taten, die István Mankóczi vollbrachte.*

Wir können dem Verfasser beistimmen, wenn er die kirchlichen Traktate ausschließt und u. a. die Prosawerke von Gáspár Károlyi, Miklós Telegdi nicht behandelt. Um die Entwicklung der Kunstprosa im Ganzen erklären zu können, in manchen Grenzfällen wäre es jedoch nötig, Einzelheiten auch von diesem Gebiet einzubeziehen. Ebenso vermissen wir eine Verbindung zur handschriftlichen Literatur des vorangehenden (sog. jagellonischen) Zeitalters, die gewissermaßen ein Vorläufer der Kunstprosa der Renaissance ist und mehrere neue Züge der Prosa aufweist (z. B. das Werk des anonymen Karthausers). Eine ausführliche Behandlung der epischen Dichtkunst der Zeit, die reich an romanartigen Elementen ist, gehört natürlich nicht zu den Aufgaben des Buches, obwohl eine kurze Erwähnung dieser Zusammenhänge das Verständis für die Geburt der Kunstprosa fördern könnte. Die sog. historischen Gesänge üben nämlich einen entscheidenden Einfluß auf die Entwicklung der Literatur in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts aus. Zu dieser Zeit erscheinen ausländische Prosaerzählungen in ungarischen Übersetzungen bzw. Umdichtungen meistens als gereimte Geschichten. Da die *ausschließlich zum Lesen* bestimmte Kunstprosa der sechziger und siebziger Jahre des Jahrhunderts nachweisbar die Rolle der zur gleichen Zeit zurücktretenden historischen Gesänge übernimmt, die »*durch Lesen und Zuhören* ergötzend« waren, so sind die Zussammenhänge ganz klar und aufschlußreich.

Die ausgewählten Werke dienen dem Verfasser zur Illustration mehrerer Entwicklungsphasen: Zuerst wurde die ungarische Sprache auf ihre Möglichkeiten in der Übersetzung, dann in der freien Bearbeitung der zeitgenössischen europäischen Kunstprosa und schließlich in der Schaffung von Originalwerken geprüft. In den Rahmen dieser Entwicklungsdarstellung werden die kürzeren Analysen der Einzelwerke eingereiht. Zweifelsohne bietet diese Darstellungsweise weitgehende Möglichkeiten zur Anwendung der originellen Methoden des Verfassers in Anordnung und Analyse des Materials, wir vermissen jedoch eine eingehende und vielseitige

Behandlung der allgemeinen Entwicklung, da bei diesem Verfahren die allgemeingültigen Folgerungen nur den Einzeldarstellungen zu entnehmen sind. Das hätte etwa in einem umfassenden Vorwort oder einer detaillierten Zusammenfassung geschehen können. Ein unbestrittener Vorteil seines Verfahrens — der Methode von Einzeldarstellungen — besteht jedenfalls darin, daß er — trotz gewisser mosaikartiger Zersplitterung — den Kontakt mit den Texten nie verliert und immer direkte Schlußfolgerungen zieht. Diese enge Verknüpfung spiegelt sich auch darin, daß eine Anzahl längerer veranschaulichender Textstücke aufgenommen wurde, die — so lehrreich sie auch sein mögen — dem Buch Nemeskürtys allerdings an manchen Stellen fast den Charakter einer Anthologie geben.

In den Einzeldarstellungen illustriert der Verfasser die Realisierung der künstlerischen Forderungen vor allem durch folgende Faktoren: inwieweit läßt sich in den gegebenen Werken das Streben nach Unterhaltung, die anschauliche, farbige Beschreibung, die Motivation der Ereignisse, die Charakterdarstellung und die Anwendung von Dialogen beobachten. Diese Reihe der Forderungen könnte gewiß durch andere Motive erweitert werden, und tatsächlich findet eine Erweiterung statt innerhalb der Grenzen der spezifischen Gegebenheiten der Einzelwerke, ohne jedoch eine umfassendere, theoretische Verallgemeinerung zu geben, die der Prosaliteratur im ganzen genommen gegenüberzustellen wäre und auch als sicherer Maßstab gelten könnte. Diesem Zweck sollte vielleicht die »Zusammenstellung im Anhang« dienen, die vom Verfasser öfters erwähnt wird, doch im Buch leider nicht zu finden ist.

Im Rahmen dieser Methode ist der Verfasser bestrebt, den Leser auf diejenigen gemeinsamen Merkmale der Prosa in der Weltliteratur aufmerksam zu machen, welche die Gestaltung der ungarischen Kunstprosa in besonderem Maße bestimmen. Unter diesen Merkmalen unterstreicht er die Bedeutung der äsopischen Fabeln, die die Form von Anekdoten annehmen, der melanchthonschen »Loci communes«, die sich zur Seelendarstellung vertiefen, und der Konfessionsliteratur, die Seelenzustände beschreibt.

Wenn wir obenerwähnten Entwicklungsphasen in ihrem Nacheinander verfolgen, erhalten wir zunächst ein solides, zuverlässiges Bild über das Auftauchen der Kunstprosaübersetzungen. Im Vordergrund der Betrachtung stehen die äsopischen Fabeln von Pesti, dem Anhänger von Erasmus, dessen textgetreue, sorgfältig stilisierte Übersetzung augenscheinlich darauf absieht, die »Seelen der Sterblichen« mit »unglaublichem Vergnügen« zu erfüllen.— In der Frage der Volksbücher *(Salomon und Markolf, Geschichte Pontanis, Alexander roman*, etwa *Mankóczi* u. a.) erhalten wir keine gleichermaßen befriedigende Lösung. Bei der Untersuchung dieser Problemgruppe fehlt einerseits der Vergleich der Texte mit ihren Originalen, anderseits ist auch die Bewertung der in Frage kommenden Werke widerspruchsvoll: im Gegensatz zum typischen prosaischen Charakter dieser Werke ist ihr Stil unausgebildet, schwerfällig, sozusagen anachronistisch.

Der Teil über die freien Bearbeitungen der zeitgenössichen westeuropäischen Kunstprosawerke ragt mit seiner Fülle an Belegstellen unter den übrigen Kapiteln des Buches hervor. In diesem Teil handelt es sich ausschließlich um die Schriften von G. Heltai. Gleich bei der Analyse seines *Dialogs* stellt sich auf Grund neuer Gesichtspunkte heraus, daß Heltais Auftreten einen Wendepunkt in der Entwicklungsgeschichte der ungarischen Kunstprosa bedeutet. Er ist kein Übersetzer, sondern ein Nachdichter, der den abhandelnden Stil des deutschen Originals in Zwiegespräche auflöst, dem Leser die Welt des einheimischen Alltagslebens vorführt usw. — Die bereits zur Verfügung stehende, verhältnismäßig reiche Fachliteratur über die *Hundert Fabeln* bereichert der Verfasser vor allem dadurch, daß er die Aufgabe des Textvergleiches mit dem schon früher bekannten deutschen Original auf sich nimmt. In einer ähnlichen Weise verfährt er auch mit der »Chronik«, die er mit Bonfinis lateinischem Geschichtswerk vergleicht. Das Ergebnis des Vergleiches, d. h. die Feststellung, welche Teile als Ergänzungen, eigene Zutaten, also Originalerzeugnisse von Heltai gelten, verdient nicht bloß von quantitativer Seite her Aufmerksamkeit (in Betracht kommen etwa die Hälfte der Fabeln und vier oder fünf Stellen aus der *Chronik*): vielmehr erhalten wir einen sicheren qualitativen Ausgangspunkt zur Deutung des Prosastils von Heltai. Auf Grund der Texte, die als Heltais Originalwerke nachgewiesen werden, führt der Verfasser u. a. den Beweis, daß Heltai sich nicht ausschließlich das Ziel setzte, die Thesen der Reformation zu illustrieren und die Moral hervorzuheben, sondern auch die künstlerische Darstellung in gleicher Weise anstrebte. An diesen Stellen gelangt er zur Darstellung der Wirklichkeit seiner Zeit. Das betrifft z. B. seine Tierfabeln und noch mehr die drei oder vier Geschichten, in welchen Menschen (sogar Frauen !) auftreten (vgl.

z. B. die Geschichte vom Teufel und dem Edelmann). Diese Geschichten zeugen von der bewußten Beherrschung einer selbständigen novellistischen Kunstprosa.

Noch bedeutender sind vielleicht Nemeskürtys Behauptungen über einige eingeschobene Stellen der *Chronik*, sowie die stilistischen Veränderungen, die das ganze Werk charakterisieren. (Die Abstammung von János Hunyadi, Der Richter zu Clausenburg, usw.). Mit großer Beweiskraft wird dargelegt, welche hohen künstlerischen Ansprüche Heltai hatte. Der Blick des Schriftstellers ist nicht auf die pragmatische Geschichte, nicht auf die Taten der Könige und Helden gerichtet; vielmehr beschreibt er Alltagserlebnisse einfacher Leute, kleine Erlebnisse der »Großen«. So erscheint z. B. Kaiser und König Siegmund als einfacher, bürgerlich gesinnter »Privatmann«, der in den Sachen des Alltags zu Hause ist. Der Feldherr Hunyadi, der große Türkenbekämpfer, wird bei Heltai als ein spielendes, weinendes Knäblein vorgeführt, dessen Existenz und Taten jedoch eine Reihe Verwicklungen in der Prosaerzählung —bei weitem nicht Verwicklungen der großen Politik — hervorrufen. Der mächtige König Matthias wird durch ein »italienisches Frauenzimmer« gefoppt. Eine Königin versteckt die königliche Krone unter ihrer Schürze usw.

Péter Bornemissza wird vom Verfasser als ein Beweis für das Erscheinen selbständiger Originalwerke der Kunstprosa angeführt. Von Bornemisszas Schriften behandelt er nur die *Teuflischen Versuchungen*. Anhand dieses Werkes zeigt er die Rolle, die Bornemissza in der Entwicklung der ungarischer Kunstprosa spielte. Seine Rolle war Nemeskürtys Meinung nach bedeutender als die Heltais. Diese Frage wurde vom Verfasser schon in seiner Monographie über Bornemissza (Budapest 1959) ausführlicher behandelt, hier gibt er nur eine Zusammenfassung seiner Thesen. Der Fortschritt besteht bei Bornemissza im Vergleich zu Heltai in der Darstellung des subjektiven Wesens und der Seelenwelt des Schriftstellers sowie in der selbständigen Erzählweise. Es muß aber auch hier in Betracht gezogen werden, daß Bornemissza die Vitae Patrum und Manlius benützte. So gelingt es Bornemissza, neben der äußerlichen Zeit- und Lebensdarstellung auch psychologische Probleme in seine schöpferische Tätigkeit einzubeziehen.

Die Entwicklungsgeschichte der ungarischen Kunstprosa erreicht einen Wendepunkt in den Prosawerken von Heltai und Bornemissza. Die wichtigsten Eigentümlichkeiten der weiteren Entwicklung des Prosastils gewinnen ihre erste Prägung in den Schriften dieser beiden hervorragenden Vertreter der Renaissance-Kunstprosa. Der Verfasser untersucht die Bedeutung der beiden Prosaschriftsteller und zeigt die gleicherweise bedeutenden, doch im Stil sehr verschiedenen Tendenzen der beiden. Vieles bleibt auch nach Nemeskürtys Werk ungelöst: es ist noch nicht klar, wie sich Heltais ruhige, dialogartige, bürgerliche, erzählende Prosa und Bornemisszas aufgeregter, lyrisch-psychologisierender, dramatisch-knapper Prosastil bei der weiteren Entwicklung und Wiedergeburt unserer Kunstprosa einigen.

Die Frage soll vielleicht durch das letzte Kapitel des Buches beantwortet werden. Hier wird die *Autobiographie* von Mihály Veresmarti aus dem siebzehnten Jahrhundert untersucht »vom Gesichtspunkt der selbständigen schriftstellerischen Tätigkeit«. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die Werke aus dem XVII. Jh. — sogar aus den ersten Jahrzehnten — sich wesentlich von der Literatur des sechzehnten, der Blütezeit der Renaissance, unterscheiden. Der Kontrast — im weitesten Sinne des Wortes — von Renaissance und Barock läßt seine Wirkung zuerst in der Entwicklung der Prosa spüren. So ist m. E. in der Geschichte der Bekehrung von Veresmarti, trotz ihrer meisterhaft analysierten Vorzüge als Kunstprosawerk, nur in begrenztem Umfang eine Fortsetzung der Renaissance-Prosa von Bornemissza, noch weniger der Tätigkeit von Heltai zu beobachten. Bei Veresmarti handelt es sich um ein neues Beginnen auf veränderter Grundlage, wo wir zwar notwendigerweise auch die Auswirkung der vorangehenden Epoche sehen, doch vielmehr die andersartigen Merkmale des Frühbarocks vorfinden. Es kann aber auch nicht bezweifelt werden, daß in einer späteren Periode des siebzehnten Jahrhunderts — bereits auf Grund des ausgebildeten neuen Stils — unsere Kunstprosa wieder auf die Bahnen zurückkehrt, die Heltai und Bornemissza eingeschlagen haben. Die spätere Memoirenliteratur ist ein schöner Beweis dafür. (Beim Verfasser finden wir den berechtigten Hinweis auf das erste Auftreten dieses Genres in zwei memoirenartigen Werken.)

Veresmartis Werk entspricht vorzüglich den Prosaansprüchen von selbständiger Fassung und Originalität und ist von besonderem Interesse hinsichtlich der Darstellung religiöser Seelenvorgänge. Eine abschließende Rolle kann ihm jedoch nicht zugeschrieben werden, da es den übrigen Forderungen der Kunstprosa weniger entspricht als seine Vorgänger. In stilistischer Hinsicht weist es schon auf den neuen, großartigen Prosastil des Kardinals Páz-

mány hin, obwohl Veresmarti den Meister der ungarishen Barockprosa nicht erreicht.

Das Buch von Nemeskürty ist nicht nur als wissenschaftliches Werk bedeutend, sondern auch als Lektüre interessant. Der Verfasser hat Neues und Eigenes zu sagen, und zwar in einem fesselnden Vortrag. Sein Buch hilft allen Liebhabern der alten ungarischen Prosa, einen tieferen Einblick in die spannenden Details der Entwicklung dieser Litaraturgattung im XVI. Jh. zu gewinnen und auf Grund der behandelten Werke zu neuen Kenntnissen zu gelangen. Das Buch macht aber die weitere Forschung nicht überflüssig, denn in einer umfassenden Untersuchung der alten ungarischen Prosa kann Nemeskürtys Werk nur als eine der ersten Monographien gelten. Allerdings entsteht schon durch diese erste Arbeit ein befriedigendes Bild: die alte ungarische Kunstprosa kommt in gewisser Hinsicht der Höhe der europäischen Renaissance-Prosa nahe, z. B. der Prosa Montaignes und Rabelais'.

VILMOS GYENIS

Miklós Szabolcsi: Le départ de jeunes vies

(Les débuts de la carrière d'Attila József)
Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 634 p.

Ce fut peut-être Benedetto Croce qui s'intéressa le premier, de par le monde, a Attila József. Depuis, Albini, Toti et de nombreux traducteurs italiens et français ont fait connaître son nom par leurs transpositions. Le livre de Miklós Szabolcsi répond en grande partie à cet intérêt toujours grandissant. Cette oeuvre examine la période de la vie du poète jusqu' à l'âge de 18 ans. Nous pouvons l'affirmer, tout ce que les personnes intéressées désirent savoir au sujet de cette période de la vie d'Attila József et que l'actuel stade de nos moyens scientifiques nous permettent d'obtenir y est contenu.

Szabolcsi a éclairci la généalogie d'Attila József par des recherches minutieuses. Ce ne fut pas une tâche facile, car sa famille était originaire de la couche sociale la plus reculée de la société hongroise, du monde des ouvriers, des paysans pauvres, des ouvriers agricoles, que les différentes possibilités d'embauche ballottaient de çà de là, au-delà ou en deçà des frontières nationales, et à laquelle personne ne prêtait la moindre attention.

Au cours de son examen de l'enfance du poète, il trouve l'occasion de décrire ce monde du prolétariat du début du siècle tout en présentant la famille et son entourage immédiat, parmi lesquels vivait Attila József enfant, où il acquit ses impressions les plus profondes, les plus décisives. Il n'hésite pas à confronter ce monde, et plus tard le sort d'Attila József à l'Assistance aux grands poèmes qui puisent leur source dans les impressions de cette période, et à d'autres faits de sa biographie. En dehors de la description de la famille se débattant dans la misère de la première guerre mondiale, nous trouvons l'énumération des premières impressions littéraires d'Attila József enfant, ainsi que cette lutte émouvante du petit garçon devenu «chef de famille» pour un pain quotidien chaque jour plus petit, pour sa mère gravement malade, puis mourante.

Après la mort de sa mère, son beau-frère Ödön Makai prend soin d'Attila József. Ici Szabolcsi analyse en détail ce complexe familial particulier, existant entre cet avocat qui a tourné le dos à sa famille à cause de sa femme, mais est incapable de s'adapter à cette famille de prolétaires, et les enfants József, en premier lieu Attila. Nous pouvons considérer dans un certain sens comme une erreur du livre que, voulant relever Makai des accusations qui avaient été portées auparavant contre lui, il lui attribue un sort trop tragique et ainsi le libère, pour ainsi dire entièrement, de l'indubitable incompréhension et rigidité témoignée envers ce garçon sensible et assoiffé de tendresse.

Désormais, le sort d'Attila József est bousculé, presque avantureux. Szabolcsi, cependant, poursuit sans faillir son enquête, il arrive même à découvrir ce qu'est devenu de nos jours ce bateau sur lequel Attila József avait travaillé en 1920. Il décrit méticuleusemen le milieu dans lequel Attila József vécut ses années d'écolier à Makó. On y trouve des données géographiques, des faits d'histoire municipale et culturelle, en partant d'une large vue d'ensemble pour aboutir à la description des maisons où habitaient Attila József et même les personnes de son entourage. Il nous fait connaître le lycée, l'internat, les professeurs, les habitudes, les traditions, les intellectuels progressistes et de bonne foi qui protègent déjà le jeune poète et le soutiennent selon

leurs moyens. Dans cette partie, l'auteur a de nouveaux problèmes à vaincre. A cette époque déjà apparaissent quelques poèmes d'Attila József. Il faut donc découvrir les premiers mentors, les origines d'inspiration des poèmes, trouver les prémices de la voix de celui qu'il deviendra. Szabolcsi y réussit également, suivant jour par jour la vie du poète, analysant ses oeuvres. (Par exemple: il analyse en détail pourquoi Attila József a réussi mieux que quiconque à traduire l'épigramme célèbre de Simonide sur les Spartes).

C'est en 1922 que parut le premier recueil des oeuvres d'Attila József: *A Szépség Koldusa* (Le mendiant de la beauté). Dans son oeuvre, Szabolcsi ne se contente pas de résumer et de classer ce qu'il a déjà écrit au sujet de ces poèmes, mais il décrit de nouveau avec succès l'atmosphère entourant ce recueil: la vie littéraire de Szeged où parut le recueil, la situation de la vie littéraire hongroise de cette époque, et le rôle d'Attila József qui y faisait ses premiers pas. Il n'oublie aucun détail qui a pu influencer le jeune poète. (Par exemple le centenaire de Petőfi).

Dans le dernier chapitre de son livre ayant pour titre Kitekintés és körkép (Tour d'horizon et panorama) il montre, par des méthodes approfondies et des recherches pragmatiques, les problèmes les plus importants de la littérature hongroise et mondiale du début des années 1920: courants et tendances, écoles poétiques, maîtres anciens et modernes. Son sujet l'incite à porter naturellement une attention toute particulière aux jeunes poètes débutants — en même temps qu'Attila József — à présenter les courants en gestation, les revues et sociétés littéraires. Il prend un soin particulier à présenter les rapports existant avec Attila József, qu'il s'agisse de certains problèmes, de personnes ou même de revues.

La méthode de Miklós Szabolcsi — si nous considérons l'ensemble de son ouvrage — est en partie une recherche pragmatique; il s'est efforcé de présenter la voie suivie par Attila József, selon une chronologie exacte, sur la base des faits dont il disposait. Il n'a cependant pas limité son livre à cette méthode, et en a brisé le cadre aussi bien dans l'espace que dans le temps. Dans l'espace, en s'arrêtant à l'un ou l'autre de ces problèmes il présente en détail les principaux éléments (particulièrement les descriptions de milieu, puis les biographies littéraires). Dans le temps, en exposant les problèmes mentionnés il ne se limite pas à la période biographique, mais termine l'examen du sujet (par exemple: l'influence d'Ady et des poètes les plus importants de la Revue *Nyugat* sur Attila József). On peut ne pas être d'accord avec cette méthode. Nous pensons toutefois que ce problème est surtout technique et non pas théorique. Nous pourrions estimer que le matériel donné par le livre de Szabolcsi est trop important et que sa classification est discutable du point de vue de son utilisation. Pour notre part cependant, nous pensons que cette méthode est utile, car l'intérêt croissant porté à Attila József exige qu'un nombre toujours plus grand d'ouvrages contenant *ensemble* des données sur le poète lui soient consacrés. Le livre de Szabolcsi répond exactement à cet objectif.

Pour conclure j'aimerais attirer l'attention sur les illustrations choisies avec le soin caractérisant l'ensemble de ce volume, et qui contribuent avec succès à la présentation fidèle du monde d'Attila József.

Nous avons voulu seulement présenter l'ouvrage de Miklós Szabolcsi. Ce n'est qu'après la parution de la suite de cette monographie que nous projetons de publier une critique détaillée et plus importante.

György Bessenyei

Lessing G. E.: Laokoon. Hamburgische Dramaturgie

Hrsg. v. György Mihály Vajda
Budapest, Akadémiai Kiadó, 1963. 768 S.

In der geplanten Reihe *Die Klassiker der Literaturtheorie* des Verlags der Ungarischen Akademie der Wissenschaften ist der erste Band erschienen, der die beiden wichtigsten ästhetischen Schriften Lessings enthält. Damit erfüllt der Verlag einerseits eine wichtige Aufgabe, indem er den ungarischen Leser mit den bedeutenden Theoretikern der Vergangenheit, die an der Gestaltung unseres heutigen ästhetischen Gedankenguts mitgewirkt haben, vertraut macht. Andererseits ist der Band ein neues Glied in der reichen Folge der ungarischen Veröffentlichungen von und über Lessing, die hauptsächlich nach 1945 herausgegeben wurden.

Der Begründer der neuzeitlichen deutschen Literatur — wie Lessing u. a. von

Hans Mayer gennant wird — hat in Ungarn schon immer eine bedeutende Rolle gespielt. Obwohl an der Wiege der neueren ungarischen Literatur — die übrigens ebenso im Zeichen der Aufklärung geboren war wie die deutsche — in erster Linie der französische Geist Pate gestanden hatte, wurde die Bedeutung Lessings gerade von Ferenc Kazinczy, dessen Rolle in Ungarn der Lessings in Deutschland nicht ganz unähnlich war, verhältnismäßig früh erkannt. Er begeisterte sich vor allem für seine Dramen, von deren Aufführung er die Stärkung des bürgerlichen Geistes in der ungarischen Literatur hoffte und die er in eine Reihe mit den Bühnenwerken der »anderen beiden deutschen Klassiker«, Goethe und Schiller stellte. In der erfrischenden Atmosphäre der ungarischen Aufklärung wußte er aber auch »den gefährlichen Feind des Christentums« — wie er die Worte eines weniger aufgeklärten Zeitgenossen zitierte — zu schätzen. Die Kette der Aufführungen der Lessingischen Dramen begann im Jahre 1792 mit dem »Soldatenglück« in Pest, und die ersten authentischen Angaben über eine Aufführung der *Emilia Galotti* stammen aus dem Jahre 1804 (in Klausenburg). Die »bürgerliche Tragödie« Lessings blieb sein erfolgreichstes Stück in Ungarn; am Ende des 19. Jahrhunderts konnte aber das ungarische Publikum im Nationaltheater Budapest auch eine Bühnenfassung des *Nathan* kennenlernen. — Seine theaterkritischen und kunsttheoretischen Schriften gelangten erst in der Zeit der ungarischen Romantik, um 1830, zur Bedeutung: in der Periode nämlich, als die Zeit für die politisch bewußten und aktiven Anhänger einer bürgerlichen Entwicklung der Gesellschaft auch in Ungarn reif geworden war.

Trotzdem blieb der größere Teil des Lessingischen Werkes bis zu den letzten Jahren eine Lektüre der Fachleute. Erst die Kulturrevolution nach 1945 hat es für die breitesten Leserkreise zugänglich gemacht. 1950 erschien die *Lessing-Legende* Franz Mehrings und 1955 die Monographie von György Mihály Vajda, in der er in allgemeinverständlicher Form, aber unter der Berücksichtigung des neuesten Standes der Lessing-Forschung, ein Gesamtbild des großen deutschen Aufklärers entworfen hat. Man dachte natürlich auch an die Herausgabe der Schriften von Lessing selbst. Seit 1958 haben wir dank dem Fleiß desselben Gy. M. Vajda einen Lessing-Band, in dem außer den Dramen auch die poetischen Werke und die Fabeln Platz gefunden haben.

Die vorläufig letzte Station dieser erfreulichen Lessing-Pflege in Ungarn ist der Band des Akademie-Verlags, in dem die *Hamburgische Dramaturgie* das erste Mal vollständig in Ungarn erscheint. Außerdem enthält er den ersten Teil (d. i. ohne den »Anhang« der deutschen kritischen Ausgaben) des *Laokoon*. Der Band ist mit dem ganzen wissenschaftlichen Apparat ausgestattet, der sonst nur bei kritischen Ausgaben in der Originalsprache üblich ist. Dazu gehören eine einleitende Studie unter dem Titel *Die Gegenwartsbedeutung der Ästhetik Lessings*, Kommentare, eine Zusammenstellung der Namen der in beiden Schriften erwähnten Autoren, Schauspieler und historischen Persönlichkeiten mit Charakteristiken ihrer Bedeutung und ein Namensregister. Auf Anmerkungen unter dem Text wurde verzichtet; hier findet man nur die von Lessings selbst stammenden Fußnoten, außerdem sind die Originalsprachen der fremdsprachigen Zitate Lessings, die im Haupttext ungarisch abgedruckt wurden, und die Namen der ungarischen Übersetzer der Verse angegeben. Wissenswertes, was sonst das Material der Fußnoten bildet, wurde in den Kommentaren mitgeteilt. Das ganze wissenschaftliche Beiwerk wurde vom bewährten Germanisten, György Mihály Vajda besorgt, der sich nicht nur mit der Verbreitung der Kenntnisse über Lessing und seiner Werke sondern u. a. auch mit seinen dramengeschichtlichen Forschungen große Verdienste erworben hat. Auch die Übersetzung des *Laokoon* stammt von ihm, während die *Hamburgische Dramaturgie* von Ilona Timár übersetzt wurde.

In der Einleitung wird zunächst die Bedeutung von Lessings Leben und Werk in pregnanten Sätzen kurz zusammengefaßt und besonders sein progressives Zielbewußtsein hervorgehoben. Lessing sei ein Wegbereiter des mondernen ästhetischen Denkens; er habe vor allem die echte und tiefe Schilderung des Menschen angestrebt; ihn habe ein hoher Grad menschlichen und künstlerischen Verantwortungsgefühls ausgezeichnet. Seine geistige Heimat sei die Renaissance und die Welt der »gesunden bürgerlichen Vernunft«. — Im weiteren behandelt Gy. M. Vajda teilweise an Hand eines Überblicks über ältere und neuere, deutsche und fremdsprachige Lessing-Literatur das wichtigste ästhetische Erbe des großen Denkers. Seine Schranken sieht er in der strengen Trennung zwischen den verschiedenen Gattungen der Kunst und der Poesie, in den Grenzen seines Schönheitsbegriffs und seiner bedingunglosen Ablehnung der allegorischen Darstellung. Dagegen sei sein Eintritt für das Primat der Dichtkunst und sein Kampf für die Wichtigkeit der Handlung hinsichtlich der

Entwicklung der gesellschaftlich aktiven bürgerlichen Literatur von besonderer Bedeutung und das Hauptmerkmal seiner Humanität im ästhetischen Bereich. Seine Gedanken über das Allgemeine und Individuelle in den künstlerischen Gestalten weisen auf die Auffassung über den literarischen Typus unserer Tage hin. Sein Demokratismus manifestiere sich in seiner Forderung, in der Tragödie den Zuschauern ähnliche Helden auftreten zu lassen. Eine besondere Aufmerksamkeit wird den Gedanken Lessings über das historische Drama und seiner Wirkung auf das ästhetische Bewußtsein Europas, vor allem Osteuropas geschenkt. Den Schluß der Studie Gy. M. Vajdas bilden einige Hinweise auf die neueste Sekundärliteratur über Lessing. Dabei streift er in Form einer kurzen kritischen Behandlung die Lessing-Veröffentlichungen von O. Mann.

Die Kommentare zeichnet — ebenso wie den einleitenden Aufsatz — in erster Linie die Sicherheit des Herausgebers in der Beherrschung der gesamten Sekundärliteratur über Lessing und die Geschichte des Dramas in Europa aus. Sie werden jeweils durch eine knappe und klar übersehbare Darstellung der Werkgeschichten eingeleitet. Die Kommentare selbst sind entsprechend den Kapiteln (bzw. den Nummern) der beiden Schriften Lessings eingeteilt. In den einzelnen Abschnitten wird ihr Inhalt erläutert, auf die Vor- und Nachgeschichte der einzelnen Ideen hingewiesen, die internationalen Beziehungen des von Lessing bearbeiteten Materials geklärt. Sie enthalten außerdem die Inhaltsangaben der Theaterstücke, die Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* behandelt hat. Dabei unterstreicht der Verfasser die wesentlichen gesellschaftlichen Bezüge der ästhetischen Erörterungen Lessings noch einmal an Hand des konkreten Materials. Auf Grund der Kommentare wird noch deutlicher, daß der Leitfaden der ästhetischen Schriften Lessings der Kampf gegen die feudale (barocke) Kunst und Gesellschaft und für eine von Bürgertum getragene und die Entwicklung bürgerlicher gesellschaftlicher Verhältnisse fördernde Kunst ist und daß die Bedeutung seiner Lehren in erster Linie nicht in ihrer Neuheit sondern in ihrer Zuspitzung auf diese gesellschaftliche Zielsetzung besteht. Dabei spiele kaum eine Rolle, daß Lessing in manchen philologischen Streitfragen geirrt habe: seine Gedanken seien trotzdem wahr und zukunftsfördernd. Äußerst interessant sind die Hinweise darauf, wie Lessing seine theoretischen Lehren in seiner eigenen künstlerischen Praxis verwirklicht hat. Die Kommentare liefern eine überzeugende Begründung zu den Feststellungen, in denen Gy. M. Vajda seine Meinung über Rolle und Tragweite Lessings an Hand des Fragments »Leben und leben lassen« in den Schlußzeilen noch einmal festhält: »Es ist keineswegs übertrieben, wenn wir behaupten, daß er seinem Zeitalter um Jahrzehnte vorausging... Die Folgerichtigkeit seines ästhetischen Standpunktes können wir nur auf Grund seiner bewußten politischen Grundeinstellung verstehen: ... die Grundlage ist für ihn das politische Leben, und das kulturelle ist nur eine Folge dessen. Deutschland wird sein Nationaltheater haben, wenn es die entsprechende Stufe in seiner Entwicklung zur bürgerlichen Nation erreicht: — das ist die realpolitische Folgerung aus der »Hamburgischen Dramaturgie«, die Lessing den späteren Generationen als Programm vermacht hat.« (S. 713).

Trotz unserer Anerkennung für das hohe Niveau und die beeindruckende inhaltliche Breite und Tiefe des einleitenden Aufsatzes und der Kommentare, können wir uns einiger kritischer Bemerkungen nicht enthalten. Sie betreffen zunächst die Bearbeitung der Lessing-Literatur im Aufsatz. Es ist fraglich, ob der Reichtum der zitierten und behandelten Autoren und Werke in einer letzten Endes doch kurzgefaßten Zusammenfassung von 40 Seiten von Nutzen ist. Man kann zwar das Wesentliche der verschiedenen Meinungen andeuten, sie aber keineswegs kritisch behandeln. Dadurch aber scheint sich der Verfasser hinter diese Meinungen zu stellen, die miteinander nicht immer übereinstimmen und denen er an anderer Stelle seiner Ausführungen teilweise widerspricht. So z. B. in der Frage der aktuellen Bedeutung der Lehren Lessings, der einige marxistische Forscher auf Kosten der historischen Betrachtung einen grösseren Platz einräumen, als Gy. M. Vajda — und wenn hinzugefügt werden darf, der Verfasser dieser Zeilen — für richtig hält. Wenn er trotzdem hie und da die Diskussion aufnimmt, weiß er mit gründlichem Sachkenntnis seinen Standpunkt gelten zu lassen (wie z. B. im Falle einer Feststellung von Georg Lukács). Daß er aber nur ausnahmsweise zur Disskussion greift, zeigt wohl, daß er sich der begrenzten Möglichkeiten, die eine einleitende Studie in dieser Hinsicht bietet, voll bewußt ist. Der so gewonnene Raum hätte vielleicht benutzt werden können, um das ästhetische Gedankengut Lessings in Beziehung zu seinen philosophischen und theologischen Ansichten zu bringen und dadurch den aufklärerischen Charakter seiner Weltanschauung in ein noch schärferes Licht zu rücken. In diesem Rahmen wäre es wün-

schenswert gewesen, Lessings geistige Beziehungen zu den Aufklärern in Frankreich, die ihrem Wesen nach eine grundlegende Übereinstimmung und geringfügige Abweichungen innerhalb einer gemeinsamen Ideologie aufzeigen, für den ungarischen Leser zu beleuchten. Überhaupt scheint Gy. M. Vajda den Terminus »Aufklärung« zu vermeiden und dafür jeweils »bürgerliche Kunst«, »bürgerliche Gesinnung« oder »Vernunft« zu bevorzugen. Liegt es daran, daß er die letzteren für konkreter und inhaltsreicher hält oder vielleicht daran, daß ihm der Platz, den Lessing im allgemeinen Strom der aufklärerischen Ideologie einnimmt, durch die Ergebnisse der marxistischen und progressiven Wissenschaft unanfechtbar genug festgelegt zu sein scheint? Dem ist nicht so. Die These, Lessing sei ein hervorragender Repräsentant der Aufklärung, wird immer wieder in Frage gestellt. Neuerdings von Professor O. Mann.

Er will Lessing als »den radikalen Gegner des Säkularisationsvorgangs«, der »die Aufklärung bezweifelt und am entschiedensten bekämpft«, und sein Werk als Ausdruck des transzendentalen Strebens zum Gott hingenommen wissen. In einfachem Deutsch: O. Mann versucht, Lessing als einen Hauptzeugen seiner eigenen Auffassung vor den Richterstuhl der Gegenwart zu zitieren. Diese Auffassung läuft darauf hinaus, daß nur die religiöse Weltanschauung die Welt davor bewahrt, in eine Unordnung (d. i.: eine Umwälzung der alten Ordnung) zu stürzen. Die »autonome Philosophie« (verstehe: eine in der menschlichen Vernunft wurzelnde Weltanschauung, die für den über die Welt waltenden Gott keinen Platz mehr hat) setzte mit der Aufklärung ein und brachte die Welt in ein Chaos, dessen Folgen auch heute noch wirken und welches wir nur beseitigen können, wenn wir zu Gott und zu seiner Ordnung zurückkehren bzw. sie — wo sie noch herrscht — mit allen Mitteln verteidigen. Der Teufelsfuß der politischen Kirche wird von der Hülle der gelehrten Lessing-Deutung kaum bedeckt. (O. Mann: *Lessing, Sein und Leistung.*[2] 1961)

Die Grundlegende Methode O. Manns ist es, die konsequentesten Aufklärer, die Atheisten, als die »durchschnittlichen« hinzustellen und wenn bei Lessing die Spuren der Gottesgläubigkeit zu finden sind, ihn als den Paladin der Religion und folglich als den entschlossenen Gegner seiner eigenen Kampfgenossen zu bezeichnen. Mit anderen Worten: den verhältnismäßigen Rückstand der deutschen Aufklärung hinter der französischen, der seinen natürlichen Grund in der Rückständlichkeit der deutschen Verhältnisse hat, spielt O. Mann als einen höheren Stand der menschlichen Entwicklung aus. Das heißt aber, aus der Not eine Tugend machen.

Wenn Lessing seine Zeitgenossen lehrt, daß man von der Religion beizubehalten hat, was vor dem Urteil der Vernunft bestehen kann, so heißt das bei O. Mann: Lessing wollte das Christentum von der Vernunft her sichern. Wenn Lessing meint, nicht die religiöse Zugehörigkeit sondern sein eigener Wert bestimmt den moralischen Charakter des Menschen, wird das von O. Mann dahingehend erläutert, daß nach Lessing das moralische Wesen des Menschen ohne »Jenseitsbezug«, d. h. ohne positiven Gottesglauben nicht vorstellbar sei, und das auch nur im Rahmen der von Lessing im *Nathan* angeführten drei Religionen. Lessing mißt den Wert der Kunst daran, was sie im Empfangenden hervorruft und das ist ein sonnenklares Merkmal seiner demokratischen und gesellschaftlich aktiven Kunstauffassung. Dies aber lautet in der O. Mannschen Deutung: Kunst sei freies Phantasiespiel des Empfangenden. Das ist nämlich der Grundsatz von O. Manns eigenem Subjektivismus und kunstphilosophischem Agnostizismus, der der Kunst jedwede Wirkung auf die Wirklichkeit abspricht. Und wenn Lessing von der Tragödie fordert, sie soll nicht das wirklich Geschehene sondern das Mögliche erfassen, d. i. sie soll nicht das schildern, was in der Geschichte wirklich geschehen war, sondern was auf Grund der gegebenen Charaktere und der Situation damals und immer geschehen könnte bzw. kraft des kausalen Zusammenhangs zwischen Ursache und Folge hätte geschehen müssen, bringt er nur seine Forderung zum Ausdruck, der Künstler soll hinter den Erscheinungen das Wesen der Dinge erschließen und künstlerisch gestalten. Darüber aber sagt O. Mann: Lessing lehne eine wirklichkeitsbezogene Kunst ab und fordere von der Kunst — wie übrigens auch er, O. Mann — die Darstellung des Nicht-Wirklichen. — So entsteht in seinem Buch ein Lessing-Porträt, welches nur den Rahmen von Lessing hat, Farben und Linien stammen von der spätbürgerlichen Dekadenz.

Eine eingehende Disskussion mit O. Mann hätte den Rahmen der Studie Gy. M. Vajdas gesprengt. Eine stärkere Betonung und eine breitere Begründung des aufklärischen Charakters der Erscheinung »Lessing« und ihrer Beziehungen zur Aufklärung in Frankreich hätte meines Erachtens diese Diskussion ersetzen und dadurch überflüssig machen können.

Noch einige Worte zur Übersetzung der

Schriften Lessings. Hier war das wichtigste Problem terminologischer Natur. Es handelte sich um Termini, die sich im Ungarischen nicht oder nur teilweise eingebürgert hatten, die aber trotz der täuschenden Ähnlichkeit ihrer Inhalte mit denen unserer modernen Fachwörter keineswegs durch die letzteren wiedergegeben werden durften, wenn man eine Verwirrung der Begriffe vermeiden wollte. Eine andere Schwierigkeit ergab sich aus dem künstlerischen Charakter von Lessings Stil, die bei den Übersetzern Fähigkeiten voraussetzt, die sonst nur bei der Übertragung belletristischer Texte notwendig sind.

Beide Schwierigkeiten wurden gemeistert. Die Termini Lessings wurden nicht modernisiert. Notfalls hat man sich mit Erklärungen in den Kommentaren geholfen. Eine gewisse Unklarheit blieb nur bei dem Terminus »willkürlich« (»willkürliche Zeichen der Poesie«), wo die beiden Auslegungen an zwei verschiedenen Stellen der Kommentare miteinander und mit dem zur Klärung benutzten Zitat Lessings selbst nicht ganz übereinstimmen. Ein anderer Schönheitsfehler: »Täuschung« wurde im allgemeinen mit »illúzió, illúziókeltés« (»Illusion, Erwecken einer Illusion«) wiedergegeben. Bis auf den zweiten Satz des »Laokoon«, in dem »csal, csalás« bevorzugt wurde. Hier am Anfang stört es aber, weil das Wort im Ungarischen auch »Betrug, betrügen« im juristischen Sinne des Wortes bedeutet, was bei dem deutschen »täuschen« keineswegs der Fall ist. Man hätte wenigstens in Kommentar das Wort kurz erläuternmüssen.

In künstlerischer Hinsicht hat man natürlich darauf verzichtet, eine ältere Schicht der ungarischen Prosa zu benutzen, die dem Stil Lessings etwa entsprochen hätte. Trotzdem spüren wir etwas vom Gefühl feierlicher Gesetztheit, die in uns bei der Lektüre der kunstwissenschaftlichen oder kritischen Werke früherer Generationen erwacht. Hie und da konnte aber hauptsächlich Gy. M. Vajda der Versuchung einer gemessenen Archaisierung doch nicht widerstehen (z. B.: »előbeszéd«, die eine frühere Form des Wortes »Vorrede«, übrigens Spiegelübersetzung aus dem Deutschen ist, oder »érzenie« für »éreznie« wie ungefähr »gefühlet« für »gefühlt«), und das hilft uns unbedingt, uns in die Atmosphäre des Textes einzuleben. Der Witz und die Kraft der Sprache Lessings wurden fast vollkommen wiedergegeben, die Klarheit durch die Aufteilung etwas barock anmutender Perioden in mehrere Sätze erhöht. Manchmal aber hat man Lessing »gemildert«. Man nimmt z. B. für »mögen« »lehetne« (man könnte), wo est etwa »ich erkenne zwar an. . . aber« bedeutet (»Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen rezitieren lassen; nur. . .«). Oder: bei der Kritik einer schauspielerischen Leistung dürfen wir »wünschen« (kívánják) nicht durch den milder wirkenden Optativ (»kívánnák«), an einer anderen Stelle »um es geschehen« durch »megingat« (es in Schwanken bringen) ersetzen, und »Diderot hat auch nicht ganz Unrecht« ist nicht dasselbe wie »D. hat nicht ganz recht«, wie man es übersetzt hat. Ebenso wie »Inkább igazolta» (»Er hat ihn eher bestätigt«) keineswegs mit dem Lessingschen »Bestätigt hat es ihn vielmehr« gleichwertig ist.

Trotz dieser und einiger ähnlicher kleinerer Fehlgriffe steht die Übersetzung auf der Höhe des ganzen Bandes, dessen Wert und Nutzen unsere kritischen Bemerkungen keineswegs zu mindern beabsichtigen.

MIKLÓS SALYÁMOSY

Notizen über das Ungarische Literaturlexikon

In den Zeitschriften und in der Tagespresse folgen nacheinander die schärfsten Kritiken über das neue Ungarische *Literaturlexikon*. Den Redakteuren (Chefredakteur Marcell Benedek) wird vor allem vorgeworfen, daß sie mehrere Dutzend Schriftsteller und Zeitschriften vergessen haben, unter den Daten ungenaue und überflüssige, Verdruß erregende seien, — und daß die Verewigung einiger Schriftsteller im Lexikon übereilt gewesen sei. Diese Liste wäre leicht zu erweitern. Ein wenig übertreibend könnte ich auch sagen, die Schriftsteller, Wissenschaftler, Zeitschriften, Literatur-Gesellschaften und ästhetischen Begriffe, die ausgeblieben sind, könnten einen Band von ähnlichem Umfang füllen. Es erhebt sich die Frage, ob eine solche quantitative Vermehrung den Wert des Lexikons gesteigert hätte. Darauf muß ich mit einem entschiedenen *nein* antworten. Um der Vollkommenheit willen jeden Einzelnen zu berücksichtigen, der sich schriftlich betätigt, ist einesteils schon im vorhinein ein hoffnungsloses Unternehmen, zum anderen unnötig. Ein Lexikon gibt nämlich nicht nur Daten, sondern ist auch eine selektierende und auswertende Kunstgattung. Aber, wenn es überhaupt auf wissenschaftliche Ansprüche beharrt, muß es auch auf das Recht und den Anspruch der Selektierung beharren. In dem bisher

erschienenen ersten Band (A —K) finden wir 8000 Stichworte. Meiner Meinung nach können wir höchstens 80 Schlagworte als fehlend bemängeln, obzwar ich auch diese Zahl als übertrieben erachte. Also: Das angeführte Material hätte mit einem Prozent bereichert werden müssen. Dies ist ein solch' minimaler Fehler, daß man ihn zwar erwähnen kann, der aber die Beurteilung des Lexikons in keiner Weise beeinflußt.

Das behandelte Werk faßt gewissermaßen die Geschichte des literarischen Geschmacks und der Einschätzungen vom Beginn des *Nyugat* bis zu unseren Tagen zusammen. An der allgemein akzeptierten Wert-Hierarchie hat es nichts geändert, keinen einzigen großen Schriftsteller und kein einziges bedeutendes Werk entdeckt. Es dokumentierte in ausreichender Fülle all das, was das letzte halbe Jahrhundert in irgendeiner Form und in irgendeinem Maß als wertvoll erachtete. Das Fehlen der wahrhaftig betrüblicherweise ausgebliebenen Schriftsteller und Zeitschriften — ein-zwei Ausnahmen ausgenommen — ist darauf zurückzuführen. Diese fielen entweder aus dem Blickfeld des *Nyugat*, oder gerieten ins Vergessen durch den unseligen volkstümlich-städtischen Widerspruch, oder wurden infolge der Literaturpolitik während der Zeit des Personenkultes aus dem allgemeinen Bewußtsein der Literatur verdrängt. Die Mehrzahl der allgemein als fehlend bezeichneten Schriftsteller gehört dem XX. Jahrhundert an, die Bearbeitung der früheren Jahrhunderte ist im wesentlichen lückenlos, für die letzteren stehen ebenfalls mehr oder weniger verläßliche Quellenwerke (Lexikone und Literaturgeschichten) zur Verfügung. Mit der lexikalen Bearbeitung der letzten dreißigvierzig Jahre (besonders des Zeitabschnitts nach der Befreiung) haben die Redakteure und ihre Mitarbeiter eine Pionierarbeit unternommen. Das erste Werk dieser Art, welches nicht nur in großen Zügen, sondern mit außerordentlich reichen Details ein geistiges Rundbild der letzten Jahrzehnten präsentierte. Und diese Frage berührt schon die Einschätzung des Lexikons: Wie weit erfüllte es seine Funktion? Die Funktion des Lexikons ist wenigstens eine zweifache. Mit den Stichworten ist es ein primäres Orientierungsmittel. Aber das Lexikon selbst ist mehr als die Gesamtheit der Stichwörter und das ist die fundamentale Bedeutung. In unserem sich stürmisch spezialisierenden Zeitalter, in dem sich auch das Gebiet der Literaturgeschichte und Literaturtheorie auf ganz kleine Parzellen aufgliedert, ist eben dieses Lexikon ein wirksames Mittel gegen Perspektiv- und Proportionsirrtum, gegen einseitige Einengung. Man kann kaum genügend Lobesworte dafür finden, daß das Lexikon sich nicht nur mit Belletristen und Literaturkritikern, literarischen Zeitschriften und Gesellschaften befaßt, sondern auch mit Fragen der Ästhetik, Literaturtheorie, Kunstpsychologie, sogar weitergehend, mit den verwandten Wissenschaften. In erster Linie zog es die bedeutenden Vertreter der Historik und Philologie in den Prüfungskreis. Auch wenn das Lexikon — seiner Art entsprechend — literaturzentrisch die einheitliche Auffassung der Belletristik, der Ästhetik, die Geschichtswissenschaft und Prosodie dokumentiert, wurde damit die Möglichkeit geschaffen, die einzelnen Vorgänge einheitlich zu sehen. Um die Orientierung und Handhabung zu erleichtern, ist das Lexikon in Alphabetreihe gegliederte Literatur, — Literaturtheorie, Ästhetik und Stilistikgeschichte auch gleichzeitig Wissenschaftskunde. Vergessen wir nicht, die ersten ungarischen Literaturgeschichten waren auch lexikonartig.

Die Einheit des Ungarischen Literaturlexikons sichert außer der einheitlichen Auffassung der einzelnen Wissenszweige die marxistische Anschauung. Gegenüber allen ähnlichen ungarischen Unternehmungen ist das das erste Werk, welches konsequent die Kriterien der marxistischen Ästhetik anzuwenden wünscht und in der Mehrheit der Fälle diesen Wunsch erfüllt. Und gerade im Sinne des historischen Materialismus gelingt es auch den Redakteuren zu veranschaulichen, daß die einzelnen verwandten Wissenszweige unzertrennbar sind. Alles zusammenfassend, ist das Lexikon ein bedeutendes Unternehmen, welches im Vergleich mit ähnlichen ausländischen Werken eine verdienstvolle Arbeit war.

Die *Kritika*. (Die Kritik)

In der Redaktion des Institutes für Literaturgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, der Gesellschaft der Ungarischen Literaturwissenschaft und des Ungarischen Schriftstellerverbandes, lief im September 1963 eine Zeitschrift unter dem Titel *Kritika* an. Verantwortlicher Redakteur ist András Diószegi. Die *Kritika* wünscht sich in schöpferischer Art zu äußern in den wichtigsten Fragen der marxistischen Aesthetik und Literaturgeschichte. Die Zeitschrift bringt systematisch eine kritische Rundschau über die wichtigste ungarische und ausländische Belletristik. Spricht nicht nur zum engen Kreis der Kenner, sondern wünscht ein Organ für die breiteste Schicht der kunstliebenden Leser zu sein.

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Farkas Sándor

A kézirat nyomdába érkezett: 1964. V. 13. — Terjedelem: 19,75 (A/5) ív

64.58900 Akadémiai Nyomda Budapest. — Felelős vezető: Bernát György

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen wie der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen ungarischer und europäischer Literatur im Mittelalter, Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten.

Abonnementspreis pro Band: 110 Forint. Bestellbar bei dem Buch- und Zeitungs-Außenhandelsunternehmen Kultura (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 the European countries in the past (during the middle ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.) as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500 page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is 110 Forints a volume. Orders may be placed with Kultura Foreign Trade Company for Books and Newspapers (Budapest 62, Postafiók 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на немецком, французском, английском, русском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходит ежегодно в томе объемом 20—25 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации.

Подписная цена «*Acta Litteraria*» — 110 форинтов за том. Заказы принимает предприятие по внешней торговле книг и газет «Kultura» (Budapest 62, Postafiók 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

57,— Ft

INDEX

Turóczi-Trostler, J.: Faust-Studien 203

Rózsa, Z.: Arte e realtà storica nelle opere di Giovanni Boccaccio 221

Kéry, L.: Shakespearian Comedy 245

Kunszery, Gy.: Das Bild des Ungartums in der deutschen Romantik 267

Varannai, A.: John Bowring and Hungarian Literature (II) 287

Nagy, P.: Un disciple hongrois des courants irrationalistes français du début du siècle 321

Chronica

Leningrad—Moscou-Gagra (Tolnai, G.) — Die jüngsten Übersetzungen von Petőfis Gedichten in die Sprachen der transkaukasischen Völker (Radó, Gy.) — Gerhart Hauptmanns Briefwechsel mit einem Jugendfreund I. (Berczik. Á.) 349

Bibliographia 411

Index: 26.019