Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XIX FASCICULI 1–2

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1977

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

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

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

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla: 215-11448), a külföld számára pedig a Kultúra Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) vagy külföldi képviseleteinél és bizományosainál.

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

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

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

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement est de $ 32,00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise pour le commerce extérieur Kultúra (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) ou à l'étranger chez tous ses représentants ou dépositaires.

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XIX FASCICULI 3—4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1977

INDEX

Horváth, J.: Les poésies inconnues de Janus Pannonius 1
Süpek, O.: La motivation historique de la poésie de l' «amor Dei» 39
Vasoli, C.: Note su Galeotto Marzio 51
Kulin, K.: Juan Carlos Onetti: "Un sueño realizado" 71
Gertel, Z.: El oscceno pajaro de la noche 77
Ungváry, T.: Avantgarde oder Realismus? 89
Köpeczi, B.: Les courants idéologiques de notre époque et la littérature francaise contemporaine 135
Király, I.: Endre Ady 221
Sziklay, L.: Ady et nos voisins 243
Baróti, D.: De l'Ér a l'Océan 261
Kereszturv, D.: Ady in der Welt 283
Tolnai, G.: Le «troubadour» des confins hongrois 289
Mádl, A.: Der deutsche antifaschistische historische Roman 309
Pándi, P.: Über einige Fragen der neuen ungarischen Literatur 327

Chronica

Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo (Graciotti, S.) — The Concept of the Tragic from the Enlightenment to Romanticism (Szegedy Maszák, M.) — The "Tragic" from Romanticism to the End of the 19th Century (Németh, G. B.) — The Interpretation of the Tragic at the Beginning of the 20th Century (Veres, A.) — Euripides: Alcestis. A comedy or a tragedy? (Ritoók, Zs.) — Réflexions sur «Candide» (Ferenczi, L.) — 147
Ady und Gorki (Lengyel, B.) — 30 Jahre ungarische Ästhetik (Szerdahelyi, I.) — Die Ironie als Wertstruktur (Veres, A.) — Grenzen der Lyrik in der skaldischen Dichtung (Balogh, N. A.) — Tendances et situation de la littérature comparée en RFA (Kaiser, G. R.) 337

Bibliographia

D. S. Lichatchow—A. M. Pantschenko: Die »lachende Welt« des alten Russland (Sárdi, M.) — The Structure and semantics of the Literary Text (Fried, I.) — Ю. Б. Виппер: Поэзия Плеяды (Szabics, I.) — László Sziklay: Über unsere Nachbarn. Fragen der osteuropäischen Literatur (Nagy, M.) — Péter Egri: The Reality of Poetry (Dávidházi, P.) — József Turóczi Trostler: Petőfis Eintritt in die Weltliteratur (Galla, E.) 203
Béla G. Németh: Existenzkampf und Nationalität (Sőtér, I.) — Studies in 18th Century Literature (Wéber, A.) — Jean Ehrard: Le XVIIIe siècle. I. 1720—1750. Littérature Francaise IX. (Baróti, D.) — Jacques Chouillet: L'Esthétique des Lumières (Baróti, D.) — Carlos Rincón: Das Theater García Lorcas (Csép, A.)— Книга о русско-венгерских, русско-украинских литературных связях (Зельдхейи, Ж). 403

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 1—38 (1977)

Les poésies inconnues de Janus Pannonius dans le Manuscrit de Séville

Par

JÁNOS HORVÁTH

(Budapest)

I

A la Bibliothèque Colombina de Séville, le hasard a fait retrouver un manuscrit Janus Pannonius, l'un des plus importants à ce jour connus.[1] La portée exceptionnelle de la nouvelle trouvaille peut être mesurée aux armoiries épiscopales qui l'illustrent et qui éclairent aussi, tant soit peu, les circonstances de la naissance de l'ouvrage. En effet, au verso du f. 106, au milieu de la page, parmi de beaux rinceaux, nous avons des armoiries: l'écu surmonté d'une mitre est coupé par deux barres étroites qui le divisent en trois champs, dont celui du milieu contient une étoile à six branches. Bien que le coloris des champs ne puisse être distingué sur le microfilm, il ne peut faire de doute qu'il s'agit des armoiries de Osvát Thuz, évêque de Zagreb, issu d'une très ancienne famille seigneuriale.[2] J'ai pu les identifier de manière qui ne laisse place à aucune incertitude, grâce à l'examen de l'appendice — présentant les armoiries — de *Régi magyar bibliofilek* (Anciens bibliophiles hongrois) de Mme Edith Hoffmann.[3] Le Manuscrit de Séville a donc été destiné à cet Osvát Thuz que le roi Mathias Corvin avait élevé au rang d'évêque de Zagreb en 1466. Mais cet ecclésiastique officiant jusque-là à Székesfehérvár (Alba Regia) ne témoigna guère de reconnaissance à l'égard du souverain, puisqu'il se rallia à la conjuration contre celui-ci, organisée par János Vitéz et Janus Pannonius en 1741. Après l'insuccès de cette aventure, le roi ayant repris le dessus, ce fut l'évêque de Zagreb qui offrit refuge à Janus Pannonius, le recevant dans son bien du château de Medve situé non loin de la ville. Ce fut là que — ceci est notoire — Janus exténué par la maladie trouva sa fin.[4]

Osvát Thuz avait donc été la dernière personnalité marquante à avoir des contacts avec le poète. L'évêque témoignant un vif intérêt aux lettres et aux arts[5] réunit, sur la base du legs de Janus et peut-être à la suite de ses dernières volontés — toutes les œuvres poétiques *alors* connues de l'auteur et, sur la base de divers manuscrits d'Italie, les arrangea en un ouvrage: le résultat de ces efforts fut le Manuscrit de Séville. Les pièces diverses qui y figurent remontent, très probablement, à des copies réalisées précédemment en Italie, ce qui apparaît des variantes que nous pouvons y relever. Cependant, les textes

provenant de la dernière période (1470–1472) de Janus Pannonius ont dû passer dans le Manuscrit de Séville à partir des originaux de l'auteur détenus par Osvát Thuz. (Cf: ces textes plus loin.) Nous tirons cette déduction du fait que le Manuscrit nous livre, très probablement, les dernières poésies – inconnues jusqu'ici de Janus –, ainsi que quelques pièces en partie inconnues ou inéditées qui devaient figurer dans ses papiers et qui le touchaient de fort près. Tels sont, à notre avis, l'*Epithaphium* de Titus Vespasianus Strozza à la mort de Guarino (verso de f. 116) ou le court morceau de Péter Garázda, un parent du poète, morceau que nous étudierons en détail plus loin (recto f. 117).

Comme, de la sorte, l'évêque Osvát Thuz a dû de toute façon tenir un rôle dans la réalisation du Manuscrit, nous pourrions naturellement penser que le travail de collationnement de Thuz a été conséquence et résultat de cet ordre du roi Mathias, auquel l'archevêque de Kalocsa, Péter Várday se réfère dans sa missive de 1496 au chanoine d'Esztergom, Mihály Keszthelyi. Várday y relate avoir autrefois *réuni, sur ordre de Mathias, les épigrammes* de Janus; mais ce recueil fut, entre temps, perdu; et, comme le texte de la lettre l'atteste, une copie était, encore en 1496, aux mains du chanoine Keszthelyi, l'archevêque le priait donc de la lui faire parvenir ou, tout au moins, une nouvelle copie.[6] Il se peut que Osvát Thuz, dont Mathias avait pardonné la défection, se soumit au même ordre royal qui fit rassembler, par l'archevêque Várday, les *épigrammes* de Janus. En tout cas, ceux-ci ont été presque totalement négligés par lui : il a réuni – en partie sur la base des originaux qu'il détenait – les œuvres épiques du poète et ses ultimes productions pour en faire ce que nous nommons, aujourd'hui, le Manuscrit de Séville. Ce qui ne fait pas de doute, c'est qu'à part une ou deux épigrammes sans titre, celui-ci ne comprend aucune pièce de Janus qui aurait pu servir la gloire de Mathias. Une telle circonstance infirme la conception selon laquelle Osvát Thuz aurait servi les intentions royales par ce recueil des œuvres de Janus Pannonius. Toutefois, nous ne pouvons écarter complètement l'idée d'un travail accompli sur ordre de Mathias. L'exclusion des épigrammes consacrées à celui-ci peut en effet être la conséquence d'une hostilité consciente à l'égard de sa personne; mais il se peut tout autant que ces pièces manquent au Manuscrit de Séville parce que leur collationnement avait été confié à l'archevêque Péter Várday, tandis que celui des autres œuvres – poèmes épiques et élégies – devait revenir à l'évêque de Zagreb. En ce sens, il nous semble aujourd'hui probable qu'il existe une indéniable concordance, un parallèle, pour ce qui est de la conception des recueils, entre celui des épigrammes de Janus et le Manuscrit de Séville. L'éclaircissement définitif de la question n'est rendu ardu que du fait que le recueil des épigrammes, réalisé sur ordre de Mathias par Péter Várady ne nous est pas parvenu, que nous ignorons son contenu. Il ne semble pas, en effet, à retenir que le manuscrit 3247 de Vienne comportant les épigrammes de Janus soit le même que celui réalisé par l'archevêque de Kalocsa selon

les intentions du souverain (ou ait été composé d'après celui-ci), comme l'ont pensé Huszti, László Juhász et même Tibor Kardos.[7] Cette supposition est contredite par le nombre non négligeable, dans le Manuscrit de Vienne, des épigrammes contenant des attaques expressément les plus violentes contre Mathias.[8] Il est inimaginable que l'archevêque Várday eût inclus au recueil composé sur ordre royal ces épigrammes aussi qui sont indiscutablement dirigées contre la personne de Mathias et représentent des attaques impitoyables contre l'homme et sa politique.[9] Toutes ces questions ont une importance fondamentale — non en dernier lieu à cause de la problématique de la transmission des textes de Janus — et requièrent la poursuite des recherches. Cependant, ma conviction est qu'il apparaît dès maintenant que le Manuscrit de Séville est d'une portée primordiale — du point du vue de la critique des textes de Janus Pannonius aussi.

Bien que nous ne connaissions pas le « rédacteur » de notre Manuscrit, il semble que sa composition ait été régie par des points de vue sciemment établis. On s'y propose de présenter non le poète spirituel et caustique, mais le sérieux, le politique, celui qui chante même des sujets tragiques (sa maladie, la mort de sa mère). Sur ce plan, le Manuscrit de Séville peut-être confronté à celui de Venise,[10] ainsi qu'à celui de la Bibliothèque du Musée National Hongrois[11] datant toujours du XVe siècle, mais qui sont bien plus pauvres pour ce qui est de leur contenu. Malgré son volume relativement imposant, le Manuscrit ne comprend presque exclusivement que les poésies se rapportant à l'Italie — par exemple, *De pacanda Italia* —, le Panégyrique Guarino, le Panégyrique Gonzaga et les pièces en relation plus étroites avec la vie du poète: en majeure partie, les élégies à sombres intonations et composées après le retour au pays. Même pour ce qui est des pièces adressées à Mathias Corvin, nous n'y retrouvons que celles ayant trait à l'Italie, à savoir les quatre épigrammes sur les lions envoyés en cadeaux à Mathias, en 1470, par le Sénat de Florence (cf: Teleki: *Epigr.* I, pp. 295–298).

Le contenu « sérieux » du Manuscrit est grandement enrichi par les traduction de Janus à partir de Plutarque; mais, là aussi, il y manque celle dédiée au roi Mathias, *De dictis regum et imperatorum* (cf: Ábel: *Anal.* 31–84).

Par contre, le Manuscrit comprend la seule traduction par Janus d'un discours de Démosthène jusqu'ici connue, *Oratio Demosthenis contra regem Philippum* (cf: Teleki: *Opusc.* 46–53), celle encore ignorée de l'*Epitaphios* du Pseudo-Démosthène, celle déjà connue d'un passage d'Homère, *Diomedis et Glauci congressus* (cf: Teleki: I, 231–238; Homère: II, VI, 119), celle non connue de II, 299–330 de *l'Iliade (Vaticinium Calchantis de excidio Troiae)*, ainsi que onze pièces poétiques inconnues provenant de périodes diverses de la vie de Janus, et sur lesquelles je reviendrai dans l'ordre de leur apparition sur les pages du Manuscrit.[12]

Comme il découle de la présentation par Mme Mária Horváth, le Manuscrit

comporte une partie anorganique aussi: au recto de f. 96 et d'une autre plume commence un chapitre portant le titre d'*Alcinii* (plus précisément: Alcimi) *versus*, suivi d'une poésie attribuée à Cornelius Gallus, diverses autres attribuées à Virgile (déjà connues et éditées au t. IV de *Baehrens Poetae Latini Minores*, ainsi qu'au t. II de l'*Anthologia Latina* de Riese.)[13] Ce chapitre prend fin au verso de f. 104. Malheureusement, il ne nous a pas été donné d'examiner le Manuscrit, le microfilm et sa copie photographique ne permettent pas d'établir avec une parfaite certitude, si ces neuf feuilles étaient partie séparée, éventuellement disposée entre les deux parties du recueil de Janus Pannonius lors des travaux de reliure en 1715. Nous pouvons le supposer puisque la première partie se termine au verso de f. 95 avec la traduction par Janus du passage déjà connu d'Homère; puis viennent les feuilles comportant les poésies étrangères, le recueil du Hongrois reprenant au recto de f. 105, donc sur une nouvelle page, avec une grande initiale: la combinaison d'une tulipe et d'un *F* – *Ferte animis et adhuc durate in tempus* (Homère: *l'Iliade*, II, 299–330) –, ouvrant le premier vers d'une traduction jusqu'ici inconnue. Ainsi, les deux traductions sont séparées, dans notre Manuscrit, par une partie intercalée, sans liens avec les deux autres. Et que celles-ci ont été de la sorte divisées ultérieurement, cela est prouvé par leur écriture qui est strictement la même, tandis que celle des feuilles intercalées diffère ostensiblement; de plus le *F* de *Ferte* présente la même ornementation végétale – tulipe à rinceaux sur ce recto de f. 105, – que les initiales au verso de f. 71 et au recto de f. 80 et 89; mais ces motifs reviennent au verso de f. 106 aussi où nous voyons l'écu surmonté d'une mitre avec ornements floraux, rinceaux et tulipes (Mme Mária Horváth nous en donne une reproduction en fac-similé). Sur les feuilles intercalées, nous ne relevons rien de tout cela.

Ce qui retient également notre attention, c'est qu'au recto de f. 16, avant la *praefatio* du Panégyrique Guarino, ainsi qu'au recto de f. 17, avant le Panégyrique, le copiste désigne Janus sous le nom de Johannes Pannonius Vitezi(us).[14] Une telle information ne pouvait se fonder sur une tradition manuscrite, mais démontre que le texte du Panégyrique, de même que la dénomination relevée, proviennent d'une source italienne où la parenté de Janus Pannonius et de János Vitéz était tout au moins *connue*, ce qui conduisit à cette identification erronée. Nous pouvons tirer la même déduction du fait que l'adresse rend des honneurs insolites à Baptista Guarino, fils de Guarino: il semble que ce fils prenne plus d'importance que son célèbre père. A partir de cela et des variantes de texte du Panégyrique Guarino, nous pouvons émettre l'hypothèse que nous tenons la forme définitive de cette œuvre à plusieur reprises remaniée, celle qui, après la disparition de Guarino, a été envoyée à Baptista, son fils, par Janus. Baptista en remercia celui-ci dans une lettre de 1469 (cf: *Anal*, p. 212). Nous avons donc effectivement là l'ultime variante réalisée par le poète.

Du point de vue de l'historique du Manuscrit de Séville, celui-ci a été acheté à Bâle, selon la note en espagnol sur la dernière feuille, par Fernando Colon, fils de Christophe Colomb, en 1531 et « légué à l'usage et l'édification de tous ses prochains ».[15] Compte tenu de son père qui avait découvert le Nouveau Monde,[16] l'intérêt de Fernando Colon à l'égard du Manuscrit a peut-être été suscité par le fait que Janus était bien versé, grâce à Strabon et Pline, dans les questions de géographie et qu'il avait déjà bien mis à profit ce savoir, surtout dans le panégyrique sur Marcellus de Venise (cf en premier lieu: les vers 386 – 446). Toutefois, dans sa monographie de Janus Pannonius, József Huszti renvoie plusieurs fois, dans ses notes, aux étroites relations entre le roi de Naples René d'Anjou, grand mécène des arts et des sciences, et Christophe Colomb;[17] or, dans son panégyrique *Pro pacanda Italia*, adressé à l'empereur Frédéric III, en 1452, Janus s'efforçait de servir les intérêts politiques de René d'Anjou et ce fut en son honneur qu'il se mit, un peu plus tard, au panégyrique de celui-ci, œuvre qu'il n'a pu mener à bien.[18] Ainsi, il serait tout à fait naturel que, découvrant à Bâle, au cours d'un de ses déplacements de bibliophile, un manuscrit de Janus, Fernando Colon l'ait acheté « à l'usage et l'édification de tous ses prochains »: le poète hongrois devait aussi lui permettre de soigner la mémoire des rapports entre son père et René d'Anjou.[19]

L'appréciation definitive des variantes de texte du Manuscrit de Séville sera la tâche d'une édition critique. Plus loin, je donne les morceaux non connus dans leur ordre original et sans interruption; je fais suivre les poésies de la traduction non connue d'un passage du Pseudo-Démosthène. Comme je ne voudrais pas entrecouper cette communication de textes de mes remarques, je me permettrai de faire celles-ci au préalable.

Les poésies jusqu'ici inconnues de Janus dans le Manuscrit de Séville et sa traduction du Pseudo-Démosthène

1° Au verso de f. 48:

J a n u s a d n i c o l a u m S c h o l a m

De toute évidence, il s'agit d'un morceau de jeunesse de Janus encore à l'école Guarino, et adressé à l'un de ses condisciples. Sans prétention particulière, il semble cependant fournir de précieux éléments à une meilleure compréhension de l'art poétique du jeune Janus, puisqu'il démontre que celui-ci a dû étudier les œuvres d'Ausone, le célèbre rhéteur de Burdigala (Bordeaux, 310 – 392), en premier lieu ses épigrammes; mais il a également pu y relever des modèles de la technique du centon à laquelle il s'est exercé à quelques reprises à cette époque (par exemple, *Epigr.* I, 322 – 323). En tout cas, la

philologie n'a pas indiqué, jusqu'ici, Ausone parmi les lectures et les éventuels modèles du Hongrois.

Pour ce qui est de Nicolas Schola, il devait être le fils de ce Di Ognibene Scola qui fut disciple de Conversino da Ravenna[20] en relations amicales avec Guarino et qui avait reçu une chaire, en 1406 à l'Université de Padoue d'où il fut chassé par Venise pour avoir pris parti, sur le plan politique, pour Vérone et à l'encontre des aspirations de la République. En tout cas, plusieurs de ses lettres de 1412 à Guarino nous ont été conservées, ainsi que les réponses de celui-ci témoignant d'un vif respect à son égard.[21] Après la mort de Di Ognibene Scola, en 1429,[22] son fils a pu suivre ses études supérieures à l'école de Niccolo Guarino et donc pu être l'aîné et le condisciple de Janus, ce qui peut d'ailleurs être *grosso modo* déduit de la poésie en question.

2° Au verso de f. 48:

Johannes rogat magistrum Gregorium, ut inceptam cuiusdam fontis descriptionem perficiat[23]

Pour ce qui de Magister Gregorius à qui la poésie est adressée, il nous pose un problème passablement ardu. Nos connaissances à ce jour ne nous permettent pas de supposer que Janus, au cours de son séjour à l'école Guarino, ait été en rapport avec un maître autre que Guarino. Nous ignorons également quelle est la source ou la fontaine dont le poète réclamait la « description » que le nommé Gregorius n'a pu ou n'a voulu mener à bien. Cependant, c'est justement la peinture poétique de la source de la nymphe Feronia, une élégie composée en 1458, qui démontre que *describere* une source ou une fontaine pouvait offrir un thème poétique à l'époque, de l'humanisme. Et comme il est question de *describere*, il ne nous serait guère permis de penser à une *inscription* en vers en l'honneur de certaines fontaines, de certaines sources articielles, comme par exemple celle de Angelo Poliziano[24] destinée à la célèbre *fontaine merveilleuse* du palais de Mathias à Visegrád, mais — selon toutes probabilités — il doit s'agir d'une présentation épique dont Janus nous a laissé l'exemple à propos de la source de Feronia (Teleki: *Eleg.* I, 1).

Dans d'autres pièces de Janus aussi, nous retrouvons les tournures linguistiques, les idées et images utilisées dans ces vers au Magister Gregorius. Ainsi, dès le premier vers, nous avons la formule initiale d'une épigramme (Tel. *Epigr.* II, 12) par laquelle, au nom de l'un de ses compagnons, Janus invite Guarino le Vieux à un festin: « *Te precor*, o nostri decus et nova gloria secli . . . » Sabbadini date de 1450 cette invitation et la naissance de ces vers.[25] L'image utilisée pour terminer le morceau — ou plutôt pour témoigner de son inachèvement —, *le navire immobilisé en haute mer* ou *l'arrivée au port*

sont des topiques antiques, utilisés par Janus aussi aux vers 6 – 7 de son *Eranemos* (La rivalité des cents):

... et pelago titubantem dirigem cymbam aequore lembus Nam licet angusto natet...

Huszti considère l'*Eranemos* – et non sans raisons – comme un exercice scolaire de Janus qui a pu le composer vers 1450 – 1451, à Ferrare.[26] Nous ne croyons donc pas commettre d'erreur grossière en datant ce quatrain aussi de la même période.

3° – 4°:

Au bas du verso de f. 54 du Manuscrit de Séville, nous trouvons le titre daté d'une poésie: *Ad Henricum poetam Germanum 1470.* Mais le texte ne commence qu'au recto de f. 55, par les mots: *Henrice nostri quando . . .*[27] et se termine vers le milieu de verso 55. Là, d'une lecture difficile, nous avons le début d'une autre poésie dont le titre est *Ad eundem ode;* il s'agit de onze strophes de forme saphique, accompagnées de plusieurs notes en marge provenant d'une autre main et tantôt apportant des corrections au texte, tantôt se rapportant à la forme.

Ces deux morceaux représentent peut-être la plus grande surprise que nous réserve le Manuscrit de Séville: bien que tous les deux soient adressés à un poète allemand du nom de Henrik, le premier est une sorte de panégyrique de János Vitéz, tandis que le second éclaire de manière authentique la dernière période de l'existence de Janus. Mais les deux nous laissent prévoir l'annonce de la tempête qui se prépare – la conjuration. Du point de vue de la forme, ces deux poésies sont également surprenantes. La première est, en effet, connue surtout des épodes d'Horace: la combinaison du trimètre et du dimètre ïambiques; la seconde a recours à la solennelle forme saphique. Or, dans la pratique poétique de Janus, les deux restaient inconnues jusqu'à maintenant[28]. Toutefois, nous ne pouvons mettre end oute l'authenticité de ces deux pièces du Manuscrit de Séville.

Pour ce qui des circonstances de leur naissance, il est clair qu'elles s'adressent à un poète encore jeune, un Henrik d'origine allemande.[29] Le plus plausible est que Janus ait fait sa connaissance à Vienne, en 1470, alors qu'il participait, dans la suite du roi Mathias Corvin et de János Vitéz, aux pourparlers menés avec l'empereur Frédéric III. C'est à Vienne que Mathias reçut le cadeau des Florentins – les lions à propos desquels le poète composa immédiatement quatre épigrammes (Tel. *Epigr.* I, 295 – 298);[30] celles-ci se retrouvent dans la Manuscrit de Séville aussi (de verso de f. 105 à verso de f. 106), mais – ce qui est très caractéristique – sans titres et dans un autre ordre que chez Teleki! Ainsi, c'est aux heures libres des négociations qu'il

a pu être question des travaux de construction commandés par János Vitéz, dont — il nous semble — on parlait beaucoup plus à l'étranger, et avec bien plus d'enthousiasme qu'en Hongrie.[31] Janus parle, dans deux brèves inscriptions des sortes d'épigrammes, de ces travaux,[32] mais il ne trouve aucun qualificatif pour ce qui est de leur réalisation artistique, de leur beauté.

C'est ce thème prometteur que *Henricus poeta* avait choisi en le liant au panégyrique de János Vitéz — comme cela apparaît des vers 25 – 26 du poème du Manuscrit de Séville:

> Quare superbas parce mirari domos,
> Sacer colit quas pontifex.

Selon nos connaissances du moment, le poème descriptif, tout aux louanges de János Vitéz, projeté par le poète Henri n'a jamais été réalisé. Par contre, le Manuscrit nous a conservé celui de Janus qui, prenant prétexte du sujet choisi par le Germain, y a incorporé un éloge de Vitéz d'une telle envolée lyrique qu'elle s'avère rare même dans l'œuvre de notre poète. Ce morceau débute par un procédé riche d'effet, mais — d'autre part — emprunté à Virgile: le poète n'a nul besoin de requérir l'aide des Muses pour chanter les mérites de Vitéz; il lui suffit de mentionner ce nom et, immédiatement, toutes les Muses, Apollon et même Jupiter, la divinité suprême se mettent à louer hautement l'archevêque. Janus renforce, ici, l'élément rhétorique connu de Virgile[33] en déclarant que, même parmi les plus grands caractères de l'Antiquité, il n'a pu trouver un seul homme d'État qui aurait mérité plus que Vitéz, par sa nature irréprochable, le soutien des dieux; car les Anciens ont vécu à une époque « plus honnête », tandis que, dans son monde « souillé », Vitéz a su conserver la pureté absolue de son esprit et toute sa grandeur humaine. Il est semblable au lys de la Bible, parmi les épines.[34]

Puis, grâce à une idée typique des conceptions néo-platoniciennes, selon laquelle l'esprit des hommes d'État remarquables va figurer parmi les plus brillantes des étoiles de la Voie Lactée,[35] Janus invite la Terre à maintenir au sein de l'humanité cet ornement incomparable et invite le Ciel aussi à ne pas envier à la Terre l'homme qui est pour nous non seulement une étoile, mais — l'unique.

Nous devons reconnaître que, au-delà du système à corrélations cosmiques du néo-platonisme, la gloire de l'homme d'État János Vitéz accède à des sommets hymniques que, malgré tout son talent, Janus n'a réussi que rarement à approcher. La sincère admiration vouée à Vitéz dans ce poème, voire même sa véritable glorification en tant que grand politique se rattachent certainement à ses succès diplomatiques, en 1470, aux pourparlers de Vienne. Il ne fait pas de doute que Janus ait, dans une entière mesure, imputé ces succès au seul Vitéz, puisque le roi Mathias également présent aux négociations n'est

même pas mentionné. Comme s'il n'existait pas . . . A quel point il ne s'agit pas d'une interprétation erronée, arbitraire, cela apparaît d'une épigramme précédente de Janus (*Epigr.* I, 15) dont le but primordial avait également été la mise en relief particulière des mérites de János Vitéz. Mais *alors* Janus n'avait pu vanter ceux-ci — puisqu'il ne voulait pas écarter la personne de Mathias Corvin — qu'en faisant ressortir, de manière équivoque, la *gloire* de celui-ci du « panégyrique » de Vitéz.

Justement à cause de cette ambivalence, il est intéressant de citer, en ce sens, ce morceau de Janus aussi (*De munitionibus ab archiepiscopo Strigoniensi constructis; Epigr.* I, 15):

> Pannonici dum spectra tener felicia regni
> *Matthias clarum stirps imitata patrem,*
> Condidit hoc pastor Joannes nobile septum . . .

La structure même du poème démontre qu'il n'est pas encore possible, au moment donné, d' « évincer » la figure royale, bien que la gloire de la réalisation des fortifications revienne à l'archevêque Vitéz. En 1470, alors que l'atmosphère est encore au beau, alors que les nuages de la tempête ne commencent même pas à s'amonceler, la situation semble différente déjà à Janus et l'homme d'État, l'étoile unique est János Vitéz !

Le poème suivant (du milieu de verso de f. 55 au milieu de verso de f. 56) du Manuscrit de Séville, *Ad eundem ode* est une suite fonctionnelle du précédent pour ce qui est du sujet, de la thématique. Il est adressé au même poète Henri, dont — comme nous avons dû le constater — il n'a guère été question dans les vers précédents, puisque Janus était entièrement accaparé par les mérites inégalables de János Vitéz, par sa perfection humaine et politique. Maintenant, notre poète revient à son collègue des bords du Rhin, lui concédant quelques louanges de toute banalité pour chanter ensuite, sous une forme saphique, l'admirable force magique de la poésie et évoquer, d'après Ovide, le mythe d'Orphée dans l'Antiquité. Il parle de cet Orphée qui, par son amour pour Eurydice et la force merveilleuse de son chant a *presque* surmonté la mort et l'intransigeance des Parques symbolisant le destin à finitude de l'homme. Selon Janus, *c'est cela la poésie :* s'opposer aux limites de la destinée humaine ! C'est cette plénitude du miracle de la poésie qu'il souhaite et annonce au jeune poète Henricus, donc ce que lui-même n'a pas réussi à atteindre, ce qu'il ne peut plus désormais réussir à atteindre, car il est « dans l'entrelacs des tristes soucis du misérable destin d'un pays en effervescence », car Apollon ne lui « permet pas de penser au chant, aux poèmes ». Un pays en effervescence ? Voilà l'annonce, au début de 1470, de l'orage qui se prépare !

Ainsi, en quelque sorte, les deux morceaux forment une unité pour ce qui est du sujet, de la thématique; mais la forme ïambique et épodique dans

le premier et la solennelle forme saphique dans le second perturbent cette unité de contenu et la scindent en deux. Le premier poème est, pour l'essentiel, la glorification de János Vitéz en tant qu'homme d'État; le second, celle de la magie du vers dont Janus prend congé dans une nostalgique douleur, puisque ce sont les perturbations et soucis de sa patrie qui le préoccupent intégralement. Le poète allemand n'est, dans une telle situation, qu'un à-propos, une occasion sans importance en soi pour permettre à Janus de développer sa pensée.

Pour ce qui est de la réalisation – nous pouvons dire – technique de ces deux morceaux, pour ce qui est des éléments empruntés et mis à profit, nous avons déjà renvoyé à *Bucolique* VI, 11 – 12 de Virgile: le nom du héros à chanter placé sur la page de titre assure *a priori* le succès de l'œuvre. Cette idée est, pour ainsi dire, celle de base de l'*ars poetica* de Janus et sa formulation plus généralisée se trouve déjà dans *Epigr.* I, 95; là, Janus adressait le panégyrique de Guarino à ses lecteurs et amis de Vérone en faisant remarquer que le poème en soi pourrait éventuellement ne pas leur plaire, mais que *l'objet* du poème, Guarino mérite indiscutablement respect (et attention):

Materiae debetur honos, si carmina temnis,
Quae sonat hunc *(sc. Guarinum)*, abs te pagina digna legi est.

Conformément à son *ars poetica*, Janus considère donc son poème en projet ou déjà composé sur János Vitéz comme une réussite *a priori*, puisque le sujet choisi, plus précisément la personne chantée l'assure en soi. Il est certain que le choix judicieux du sujet d'une œuvre poétique est de premier plan pour ce qui est de sa réussite, cependant cela ne suffit pas à la perfection esthétique d'une valeur durable.

L'idée des « lèvres du poète arrosées par les eaux de la source Hippocrène » dans l'*Ode* (n° 4 des morceaux jusqu'ici inconnus) a pu être relevée chez plusieurs auteurs latins (Ovide, *Amor*, III, 9, 25 – 26; Properce, III, 2, 51; etc.); ainsi que celle qui veut que les vers de Janus ne valent guère plus que le papier sur lequel il les a tracés et qui servira à envelopper du poivre ou de l'encens: il l'a prise chez Horace (*Ep.* II, 1, 269 – 270), passage utilisé par Martial aussi. Pour ce qui est de leur contenu, il a trouvé les vers sur la poésie d'Orphée et l'amour d'Eurydice dans les *Métamorphoses* d'Ovide (XI, 92 – 93); de même, le passage sur les Parques qui – à l'encontre de leur habitude – ne coupent pas la trame filée, mais la défont et la refont, ramène également à Ovide (Fasti, VI, 757). Le même auteur latin raconte qu'après la mort d'Orphée sa lyre donna des sons désespérés, emportée au fil de l'eau (*Metam.* XI, 51). Le poète mythique Musaeus mentionné par Janus fut, selon le légende, un disciple d'Orphée et on lui a attribué nombre de morceaux antiques. Plusieurs auteurs — Horace, Claudien, etc. – parlent de la grotte des Muses sur l'Hélicon; Janus s'est conformé à leur exemple.

Malgré tant de modèles suivis et tant de parallèles, Janus nous offre quelque chose d'original dans ces vers.

La langue et les mètres y coulent avec telle facilité qu'on croirait que la forme est à compter parmi celles le plus souvent sollicitées par Janus.

Du point de vue linguistique, les vers 37 – 38 de l'*Ode* soulèvent un intéressant problème:

. . . viden ut Citheron
Grande *responset* . . .

Le modèle classique de cette tournure linguistique est à relever chez Horace, *Carmine* I, 9, 1 – 4:

Vides ut alta *stet* nive candidum
Soracte nec iam *sustineant* onus
Silvae laborantes geluque
Flumina *constiterint* acuto.

Ainsi, la proposition subordonnée interrogative exige, dans un semblable contexte, selon la grammaire latine classique, un prédicat au conditionnel. Par contre, dans le poème *Pro pacanda Italia* de Janus (187 – 189, dans l'édition selon le manuscrit n° 3247 de Vienne), aux passages identiques sur le plan grammatical, nous trouvons régulièrement l'indicatif:

. . . viden' ut *coniurat* in arma
Omne genus? viden' ut saevum mare, terra *minatur*
Infelixque sous nutrix *formidat* alumnos.

Dans l'appareil de l'édition critique, Teleki énumère, à ce propos, les variantes suivantes: *Vulg.* 288 – *minetur;* 289 – *formidet.* Ce qui signifie que le Manuscrit de Vienne comporte l'indicatif et qu'une intervention étrangère – sans aucun doute, celle des éditeurs, a rétabli le mode grammaticalement « correct ». Cependant, Jenő Ábel fait les remarques suivantes à propos des variantes relevées, de ce passage, dans Cod. Lat. 5395 de Munich (*Anal.* p. 23): 287 – *coniuret;* 288 – pas de *viden ut;* scevum; *minetur* à la place de *minatur* chez Teleki; 289 – infelic quia; *formidat* (!). Ainsi, les variantes du Manuscrit de Munich sont tout au moins contradictoires entre elles. Pour ce qui est du Manuscrit de Séville, il faut en tout cas constater que le vers 288 comporte la forme *minetur* grammaticalement correcte. C'est sur cette base que j'ai corrigé le *responsat* du Manuscrit au vers 38 de l'*Ode* en *responset*, d'autant plus que dans l'*Eranemos* (47 – 48) nous avons également la même tournure:

. . . viden ut mihi nubila frontem
Atra *premant rorent*que sinus pennaeque *madescant*
. . . . . nimboque *gravetur*.

A f. 69/b – 70 du Manuscrit de Séville, nous avons *In Mundum Sartorem Veronensem pinguissimum per Titum Strozzam*, donc l'œuvre non pas de Janus, mais de Titus Vespasianus Strozza, un poète contemporain avec qui il fut en étroites relations (cf. les élégies du concours poétique, Teleki: *Eleg.* II, 5 – II, 10); je me permets donc de rendre public le morceau d'une virulente grossièreté de Strozza, car, selon les éditions de ce poète accessibles en Hongrie,[36] il est également inédit; ce même ton n'est pas insolite dans les épigrammes de Janus non plus:

In Mundum Sartorem Veronensem pinguissimum per Titum Strozzam

Munde, vir et sartor totius pessime mundi,
Qui nomen fœdis moribus impar habes,
Que tibi damna precer? quibus in te versibus utar
Ob ruditer factam, perfide, diploidem?
Si sic cuncta paras, si sic et cetera sarcis:
Es merito dignus, quem mala multa premant.
Dignus es ample, leves quem culcitra iactet in auras,
Qui furcam collo per fora tota geras.
Nunc tibi, ne possis iniustos querere census,
Lumina per proprias effodiantur acus!
Detruncata cadat funesto dextera ferro,
Sanguine letifero viscera mixta fluant!
Et qui per duplicesventer tibi prominet ulnas,
Rumpatur vitio ponderis ipse sui!

5°:

Au recto de f. 70 du Manuscrit de Séville, nous trouvons un poème jusqu'ici inconnu de Janus: *Janus Martino Philectico Salutem*. Il est adressé à une personne déjà connue de la recherche: Janus ne lui a-t-il pas décoché l'âpre épigramme *In Philiticum* (*Epigr.*, I, 125)? Nous avons plusieurs variantes de son nom: Martinus Philelticus, Phileticus et, sous sa forme italienne, Martino da Filettino. Il s'agit d'un condisciple de Janus à l'école Guarino,[37] qui devint un auteur de grande application. Huszti note qu'il « composa, parallèlement à ses activités de maître d'école, des dialogues, des discours, des poèmes et traduisit des Grecs, ainsi que d'autres auteurs de l'Antiquité »[38]. L'épigramme que nous venons de retrouver complète, sur plus d'un point, le portrait que Janus nous avait déjà livré dans *Epig.* I, 125. Selon ce morceau

Filettino aurait voulu se vanter, encore à l'école de Guarino, des nobles origines de ses parents, cela peut-être en présence de Janus et pour mettre en évidence et décrier la lignée « barbare » ou basse de Janus. Celui-ci fut prompt à la répartie; *Epig.* I, 125 fait la leçon au vantard: « nous savons tous combien nobles étaient les origines de tes parents: ta mère se mouchait du coude « et ton père » ne crachait par terre que les jours fériés ! »[39] Pour la parfaite compréhension de l'épigramme, il nous faut savoir que la première de ces constatations qui ne sont guère flatteuses se trouve dans la *Vita Horati* de Suétone à propos du *père* du poète qui avait été esclave, le mouvement incriminé caractérisant justement tous ceux qui fournissent un dur labeur.[40] Janus reprend l'image et l'applique à la mère de Filettino, ce qui veut dire qu'elle faisait, au sein de la domesticité, les travaux les plus pénibles, les plus humiliants; quant à la basse extraction du père de Filettino, elle apparaît du fait qu'il « ne crachait par terre que les jours fériés ». Il nous semble avoir là un dicton d'origine hongroise pour indiquer la servitude, et sa source est éclairée par une remarque de László Geréb accompagnant ses traductions de Janus: nous relevons la même constatation distinctive dans *Szent Hilarius, vagy szivet vidámító, elmét élesítő, kegyességre serkentő, rövid kérdésekbe és feleletekbe foglalt dolgok* . . . (Saint Hilaire ou choses comprises en brèves questions et réponses pour ragaillardir le cœur, acérer l'esprit, éperonner la piété . . .; Szeben, 1760) de Péter Bod de Felsőcsernátony: qui sont les gens qui ne crachent par terre que les jours de fête ? Les ouvriers qui creusent, bêchent, battent au fléau, qui crachent les autres jours « *dans le creux de la main et seulement les jours fériés par terre* ».[41]

Selon Huszti, l'épigramme ci-dessus ne permet pas de déduire des relations tendues en permanence entre les deux humanistes.[42] Mais voici que le poème du Manuscrit de Séville démontre que les quolibets entre les deux disciples de Guarino continuèrent à être échangés; il est également caractéristique que Janus saisit un heurt insignifiant, mais courant dans la vie d'internat — il a été accusé d'avoir mangé les figues de Filettino — pour s'en rapporter, encore une fois, à ses origines nobles, donc pour planter une nouvelle banderille: « Il ne sied point à de nobles sieurs d'entrer en compétition de table et de s'y imposer » (donc de manger autant qu'ils peuvent).

Il est à remarquer que, dans ces vers, Janus indique le défi de se mesurer par une image, l' « envoi de la lance », une coutume turque, connue des Hongrois aussi.[43] Nous avons donc là une nouvelle nuance typiquement nationale.

La nouvelle épigramme révélée par le Manuscrit de Séville complète nos connaissances sur la vie des élèves rassemblés à l'école Guarino et sur les incidents entre eux, incidents plus ou moins notables, mais caractéristiques, de toute façon, du comportement de Janus Pannonius. Il est également à signaler combien, dès alors, l'orgueil des origines « nobles » suscite l'aversion de notre poète.

L'absurdité et le comique de cet orgueil sont mis en évidence – entre autres – dans cette lettre de Janus qui accompagna sa traduction d'Homère adressée à Galeotto Marzio et faisant, en quelque sorte figure d'introduction à cette œuvre entreprise bien plus tard et en Hongrie, au sein des lourdes entraves de tâches ecclésiastiques et laïques.[44] Cette traduction comprend les célèbres vers du Chant VI de *l'Iliade* (119 – 236) qui parlent de la rencontre de Diomède et de Glaucos sur le champ de bataille et de l'échange de leurs armes. Ce dernier, au lieu de se vanter de sa lignée, compare en toute modestie l'homme à la feuille morte. Voici le texte de Janus (Teleki, I, p. 233):

Quid genus exquiris, sate sanguine Tydeos alti?
Quale genus foliis, tale et mortalibus agris.
Nam folia haec rapiens sternit notus; illa comantes
Producunt silvae frondosi tempore versi.
Haud aliter suboles viget nunc haec nunc illa virorum.

Dans sa lettre adressée à Galeotto (Teleki, II, 76), Janus remarque à propos de ce passage: (dans cette scène de *l'Iliade*), « rien n'est plus intéressant que cette raillerie typique des origines nobles de l'homme, lorsque la nouvelle pousse verdoyante, mais condamnée à périr de la lignée (humaine) est fort pertinemment comparée aux feuilles mortes des plantes, si bien que les mortels peuvent à juste raison cesser de s'enorgueillir, *dans leur barbare superbe*, de la gloire de leurs ancêtres en réfléchissant à la grande ressemblance entre leurs origines et les feuilles de l'arbre s'ouvrant au milieu du printemps et tombant au début de l'automne. »[45]

Toutes ces données paraissent démontrer que c'est de son milieu natal que Janus a reçu son animosité contre tout ceux qui se vantaient de leur noblesse de naissance, de l'ancienneté de leur famille. Selon le témoignage de ses vers, il a conservé cette attitude même en se hissant à des charges importantes, de rayonnement national. Mais il apparaît également que Janus lui-même ne pouvait s'enorgueillir que d'origines modestes, qu'il était issu, au meilleur des cas, de la petite noblesse, qu'il était même, éventuellement, d'extraction plus basse. L'épigramme que nous venons de retrouver et qui est dirigée contre Philetitus est une nouvelle preuve des racines « populaires » du poète, tout au moins de sa vision de l'homme et de la société totalement exempte de préjugés.

6°:

Ces idées nous conduisent à une autre surprise du Manuscrit de Séville. En effet, au recto de f. 105 et par une initiale richement enluminée commence un texte sans titre que Mme Mária Horváth, gênée par le mauvais état de la feuille rongée par le moisi, ce qui rend sa lecture très ardue, a jugé être en prose.[46] Mais l'examen plus approfondi du morceau commençant par ces mots:

Ferte animis et adhuc durate in tempus, amici ! a permis d'établir qu'il s'agit d'une traduction jusqu'ici inconnue de Janus, d'un passage d'Homère (*l'Iliade*, II, 299 – 330) transposé en latin et auquel nous pourrions donner le titre de *Vaticinium Calchantis vatis de excidio Troiae.*

J'ai déjà fait mention plus haut du fait que des matières étrangères d'une plume différente s'intercalent entre le recto de f. 96 et le verso de f. 104 et qu'elles séparent deux passages traduits par Janus à partir d'Homère. Celui déjà connu (*Diomedis et Glauci congressus*, publié par Teleki, I, p. 231 – 238) se retrouve au Manuscrit de Séville aussi (verso f. 93 – verso f. 95). On a longuement discuté du motif qui a pu pousser Janus à adapter la scène entre Diomède et Glaucos (*L'Iliade*, VI, 119 – 199); dans sa monographie sur notre poète, József Huszti pense que « le passage traduit de l'Iliade d'Homère a probablement vu le jour, dédié à Galeotto, peu après la mission diplomatique » (c'est-à-dire, celle qui a mené Janus à Rome en 1465).[47]

Cette théorie de Huszti est infirmée par la date qui figure, au verso de f. 95 du Manuscrit de Séville, à la suite de l'histoire de Diomède et de Glaucos. Cette traduction, de même que la lettre adressée à Galeotto[48] nous renvoie donc aux ides de juin 1460.[49] Ainsi, c'est László Juhász qui voit son opinion s'imposer dans la controverse, alors qu'il n'avait pu, jusqu'ici, l'étayer que du fait que le Manuscrit de Leipzig (Cod. Lips. Senat. Aep. I. 98) rassemblant les traductions de Plutarque, comporte ce passage d'Homère aussi transposé en latin.[50] La date de 1460 figurant au Manuscrit de Séville pèse, en tout cas, lourd dans la balance et nous ne pourrions guère mettre son authenticité en doute.

Si nous avons dû nous étendre quelque peu en détail à ce problème, c'est bien à cause de l'autre traduction à partir d'Homère que nous livre le Manuscrit. A la suite des matières étrangères intercalées, ce passage commence, toujours sans titre, mais par une initiale enluminée, au verso de f. 105 et comprend les vers 299 – 330 du Chant II de *l'Iliade*. L'adaptation reste assez fidèle à l'original, mais elle s'avère parfois laborieuse à cause des exigences métriques. Ainsi, la seconde moitié du vers 307 (*ὅθεν ῥέεν ἀγλαὸν ὕδωρ*) est rendue de la sorte: *caput unde liquentibus undis*, le premier mot étant certainement utilisé dans son sens de *source*. Plus loin ,il ne peut incorporer le mot *octo*, il ne parle donc pas de *huit* moineaux, mais simplement de *petits moineaux que leur mère est la neuvième à réchauffer*. Il s'agit là, indiscutablement, d'accidents de la traduction et nous en relevons d'autres aussi, dans la métrique.

Tout cela fait que nous devons considérer cette traduction de Janus aussi, comme l'une de ses tentatives précoces.

7°:

Au verso de f. 105, nous avons un sizain sans titre, don l'esprit est vraiment digne et représentatif de Janus Pannonius. Un nommé Mathieu, dont

l'identité ne peut-être précisée est en train d'examiner le ciel étoilé – dans le miroir d'un seau d'eau. Dans son dos, un incendie éclate subitement et il croit voir le firmament s'embraser. Janus accompagne le phénomène de deux remarques: premièrement, les dieux ne nous permettent pas de sonder leurs secrets; deuxièmement, ce sont les poètes qui ont inventé la légende de Phaéton incendiant le monde en conduisant le char du Soleil.

Le cas de l'incendie dans le dos de l'astronome est-il authentique? nous ne possédons pas de données à ce sujet, impossible donc de trancher. L'anecdote est plausible et dans l'entourage de János Vitéz – soit à l'époque où il n'était encore qu'évêque de Nagyvárad, soit après sa nomination, en 1465, à la tête de l'archevêché d'Esztergom. En effet, Vitéz ne se contentait pas de s'intéresser de fort près à l'astronomie:[51] déjà à Nagyvárad, il avait établi des relations avec les célèbres astronomes de l'époque, Márton Ilkusch et Johannes Regiomontanus; et c'est à son intention que celui-ci prépara son célèbre ouvrage *Tabulae directionum profectionumque Varadienses*.[52] Il ne fait pas de doute que János Vitéz a commandé cet ouvrage alors qu'il était encore évêque de Nagyvárad; et Regiomontanus l'a composé en faisant passer la première *directio*, c'est-à-dire le premier méridien par la ville épiscopale! D'ailleurs Márton Ilkusch et Regiomontanus ont, tous les deux, enseigné à l'Université de Pozsony fondée et organisée par Vitéz, puis à l'Université de Buda inaugurée par le roi Mathias Corvin.[53]

De la sorte, le cas de l'incendie lors d'une observation astronomique et embrasant le ciel dans le miroir d'un seau d'eau a fort bien pu arriver effectivement. La remarque ironique suscitée chez Janus n'est également pas sans antécédents et se rapporte au mythe de Phaéton. Selon la variante d'Italie de ce mythe, Jupiter mit fin à la catastrophique chevauchée de Phaéton en lançant sa foudre mortelle contre lui; le malheureux jeune homme se serait abattu dans la région du Pô et c'est là que ses sœurs, les Nymphes l'auraient pleuré de toutes les larmes de leur corps pour se changer ensuite en peupliers *(populus)*, tandis que leurs larmes devenaient des gouttes d'électrum (ambre).

Outre Ovide,[54] plusieurs auteurs ont développé ce mythe et, dans *Epigr.* I, 187, Janus fulmine véritablement contre ces mensonges poétiques.

Populos non producere electrum: les peupliers ne produisent pas l'ambre – déclare-t-il. Pourquoi mentir de façon cousue de fil blanc? – pose-t-il la question aux poètes. Phœbus hait le mensonge et respecte la vérité. Mais les poètes clament en chœur qu'un bois de peuplier produit des gouttes de résine qui se changent en ambre jaune. Scélérats, en avez-vous vu une seule fois?!

En poésie aussi, Janus aime la vérité!

8°:

Au verso de f. 105 du Manuscrit de Séville, après quelques lignes laissées en blanc, nous avons deux épigrammes de deux vers chacune; elles n'ont pas

de titre et se rapportent à un coup de maître de Mathias pendant l'une de ses campagnes: il fit établir une large chaussée là où le piéton pouvait à peine passer auparavant. Le premier de ces deux distiques était déjà connu (publié par Teleki, *Epigr.* I, 380), mais l'autre représente une nouveauté. La question se pose immédiatement: à quelle date Janus a-t-il pu composer ces morceaux? Apparemment, les deux épigrammes doivent être en rapport avec la campagne du roi en Transylvanie, en 1467. Bonfini, en relatant les péripéties de cette expédition, fait également remarquer avec insistance que, du côté de la Hongrie, la Transylvanie est presque inaccessible à cause de ses hautes montagnes et de leurs cols étroits: « la région est interdite à l'ennemi, si les habitants de cette province gardent les cols, plaçant partout des sentinelles, parce . . . toute la province est entourée d'une chaîne continue de montagnes! Les passages fort étroits, faciles à obstruer ne laissent que *difficilement passer, même un à un, les chariots.* »[55] Les phrases de Bonfini concordent sur ce point presque mot à mot avec les deux épigrammes de Janus!

La campagne à laquelle Janus dut donc participer, se termina par la victoire de Mathias. Le poète rendit compte dans plusieurs épigrammes de l'insurrection en Transylvanie (*Epigr.* I, 57), puis, de la campagne dans cette province et en Moldavie (*Epig,.* I, 8), voire même des drapeaux de guerre enlevés à l'adversaire (*Epigr.* I, 10), que le souverain fit placer à l'église de la Bienheureuse Vierge Marie, au château de Buda.

9°:

Au verso de f. 107 du Manuscrit de Séville, nous avons — dans l'ordre — a seconde grande surprise réservée par la trouvaille: la traduction latine de l'*Epitaphios* du Pseudo-Démosthène. Cependant, pour maintenir l'unité de la présentation, je me permettrai de ne l'examiner qu'à la suite des morceaux de poésie. Parmi ceux-ci, le suivant à être jusqu'ici inconnu vient au recto de f. 115, sous le titre *Fratri Timotheo Janus Salutem;* il comprend dix-huit vers et son destinataire ne saurait être identifié, puisque Janus utilise très fréquemment, dans ses épigrammes, ce nom (ou pseudonyme?). Pour ce qui est de sa forme, ce poème est une épître: elle annonce à un moine ami que le poète n'a pu mener à bien la tâche qui lui avait été confiée par celui-ci: dire si les prêtres qui proclament les lois du culte à l'intention du peuple sont eux-mêmes suffisamment versés dans les saintes connaissances et fidèles aux commandements religieux. Il est clair que Janus ne veut pas répondre en toute sincérité, car sa réponse ne pourrait être que négative; il se dérobe donc, fort civilement . . . Mais nous connaissons le franc-parler du poète! Nous nous doutons donc qu'il ne s'agit nullement d'une question qui lui aurait été posée pour le pousser à fournir une réponse; au contraire, c'est lui-même qui pose la question qui porte en soi-même la réponse: le bas clergé qui « clame le Verbe au peuple » — *praeco venerande* signifie en fait: crieur! — est non seulement

inculte, mais aussi incapable de mener une existence exemplaire. Mais en déclarant cela tout de go, le poète ne ferait montre ni d'esprit, ni d'ironie épigrammatique. De la sorte, nous avons l'une des plus spirituelles parmi ses nombreuses épigrammes anticléricales, dont plusieurs sont carrément grossières. Il est donc naturel que le nom de Timothée s'avère fictif, un sobriquet à traduire du grec: *celui qui craint dieu*. Précisément à cause de son manque de clarté, le poème témoigne d'importantes corruptions dans son texte. Peut-être que notre conjecture a réussi, dans une certaine mesure, à y remédier. Même alors, il est insolite de relever, au vers 14 l'application de *facit* dans le sens de *convenit, par est*, de même que, au vers 17, celle du verbe *valere* au sens de *fortis esse*. Par contre, le poète met fort joliment à profit le qualificatif *velivola* (aile en voile) emprunté à Virgile (*Aen.* I, 224) et relié à *ratis* (embarcation, radeau).

10°:

Au recto de f. 116 du Manuscrit, nous avons le poème *Johannes ad Bartholomeum Melcium Mediolanensem*, dont l'arrière-plan historico-littéraire est particulièrement intéressant. Le poème en soi est enchomyastique, un panégyrique courant dans les lettres humanistes; il soutient que le poète chanté soutiendrait la comparaison avec Apollon ou du moins, cette fois-ci et toujours selon Janus, qu'il est un second Homère, un second Hésiode. Et si Bartholomaeus Melcius de Milan bénéficie de ces louanges excessives, c'est son poème chantant la gloire militaire du duc de sa cité, Francesco Sforza (1450–1466) qui les lui a values. Il est clairement dit que le Hongrois n'a même pas lu les vers de son collègue, qu'il en a entendu *parler* seulement; par contre, il reste que la carrière effective des Sforza « nés du dragon » (ce dragon qui figure dans leurs armes) intéressa dès le début Janus en tant que thème poétique, car il s'agissait d'une montée exceptionnellement brillante, telle qu'il n'y en eut de possible qu'à l'époque de la Renaissance. Il était encore presque un enfant, quand – dans un concours de composition poétique avec le déjà célèbre Titus Vespasianus Strozza – il avait recommandé de choisir, au lieu des thèmes d'amour, la vie et les faits de Francesco Sforza, naguère chef de mercenaires, mais déjà souverain de Milan en 1450.[56]

Dans son *Pro pacanda Italia* composé au début de 1452 et adressé à l'empereur Frédéric III, Janus Pannonius mit également en vedette la personne de Francesco Sforza, le grand capitaine parti en guerre contre Venise.[57] Toujours en parlant des luttes entre cette République et Milan, il accorda une attention particulière à la figure du duc dès son Panégyrique de Marcellus qui est également une œuvre de jeunesse.[58] Voire même que dans l'*Élégie* I, 8 datant de 1464, il met dans la bouche de Mathias Corvin les hautes louanges de Sforza qui est déjà le souverain Renaissance de Milan.[59]

Est qui te placida, Ferraria, pace gubernat,
Est qui te forti, Mantua Marte regit.
Multi praeterea clari, virtute, sed omnes
Supra, Sfortiades nobile nomen habet.

Dans le Panégyrique Guarino, et évidemment dans son remaniement de 1469, Janus mentionne parmi les contemporains ayant clamé les louanges de son maître, un certain Janus Francesco Filelfo dont le plus grand mérite consiste, selon lui,[60] d'avoir « chanté il y a quelque temps les héroïques combats des Sforza ».

Filelfo était le poète de cour de ceux-ci; c'est en 1463 qu'il publia les huit premiers livres de son *Sfortias*[61] qui devait se composer de vingt-quatre chants et que Galeotto Marzio qui enseignait alors – en 1464 – à Padoue, critiqua sévèrement dans deux impitoyables invectives.[62]

Tout cela n'avait fait qu'aviver la curiosité de Janus et son admiration à l'égard des Sforza; ainsi, quand il eut vent du panégyrique de ceux-ci par Bartholomaeus Melcius, il lui prodigua ses éloges sans retenue.

Les Melcius jouaient, dans la vie politique et culturelle de Milan, un rôle notable et s'affirmaient comme de fidèles hommes de confiance des Sforza. Bartholomaeus dédia à Galeazzo Maria Sforza (1444 – 1476) son poème (inédit) sur le père – Francesco Sforza (1401 – 1466) –, qu'il avait dû très certainement composer après la disparition de celui-ci, vraisemblablement dans la première période de l'accès au pouvoir de Galeazzo Maria.[63]

Sur la base de toutes ces données, nous pouvons supposer que Janus a composé le morceau en question du Manuscrit de Séville après 1466. Pour ce qui est du poème même, nous devons malheureusement constater que le vers 13 est définitivement, irréparablement corrompu. Les quatre derniers vers ont été, pour l'essentiel, empruntés à l'introduction de la *Theogonia* d'Hésiode; d'autre part, le vers 14 reprend presque textuellement le vers 10 de l'épigramme II, 20, de l'édition Teleki.

Dans la poésie inédite nous avons:

H i p p o c r e n e o *labra rigasse lacu;*

Dans l'épigramme II, 20:

Nec sunt A o n i o *labra rigata lacu.*

D'autre part, nous avons cette épigramme II, 20 – dont le titre est *Cuidam ardua suadenti* – dans le Manuscrit de Séville aussi (verso de f. 116), mais sous le titre *Responsio Johannes ad quendam nimis ardua sibi suadentem*, ce qui fait que dans sa présentation de la trouvaille, Mme Horváth l'a, par inadvertance, rangée parmi les morceaux jusque-là inconnus.[64]

Au verso de f. 116, nous avons également l'épitaphe de Guarino par son ancien disciple, Titus Vespasianus Strozza, collègue de Janus Pannonius. Comme on ne peut la retrouver que dans les publications du XVIe siècle, je me permets d'en donner le texte ci-contre:

Epitaphion Guarini per Titum

Hic veneranda tegit magni lapis ossa Guarini.
Utraque lingua suo mereat orba patre.
Hoc Verona decus terris dedit, abstulit etas
Longior: Ad superos mens pia fecit iter.

Au recto de f. 117 nous avons de nouveau un poème étranger à Janus; il est de son parent, Péter Garázda, dont jusqu'ici nous ne connaissions aucune œuvre. Malheureusement, la feuille du manuscrit est très rongée par le moisi, la fin des vers s'est détachée par morceaux. Pour ce qui est du destinataire, Miklós Énekes, nous n'avons encore jamais rencontré son nom.

Petrus Garazda
Nicolai Cantoris ⟨laudes⟩

Candida cresce domus, dominumque ⟨tueri memento,⟩
Sospite quo nobis numina leta ⟨fiunt.⟩
Sic tibi perpetuo liceat splendescere v⟨irt⟩u⟨s⟩,
Sub pedibus sic sint cetera tecta tuis,
Sic tua vitales aspirent culmina venti,
Fulmine sic nunquam decutiare Jovis.

Sur la même page du Manuscrit, nous avons *Epitaphion Georgii Bako per Johannem episcopum Quinqueecclesiarum*, un poème de huit vers qui figure dans l'édition Teleki aussi, mais sous un titre différent:[65] *Epitaphium Georgii More* (Epigr. I, 312). Les deux textes concordent avec exactitude, mais nous ignorons, pour l'instant, la cause de l'échange des noms *(More-Bako)*.

11°:

Toujours au recto de f. 117, il y a la dernière épigramme du recueil, un quatrain qui a pour titre *Rome* (A Rome). Ce morceau est l'un des mieux réussis parmi les critiques sociales de Janus.

Nous savons qu'à la fin de ses études en Italie et encore avant son retour au pays, le Hongrois accomplit un périple dans la péninsule (1458), au cours duquel il visita Rome aussi. Le souvenir de ce séjour a été commémoré dans

l'épigramme I, 324. A la vue des ruines, le poète évoque en tremblant la Rome antique. Ce faisant, il utilise, dans la seconde moitié du morceau, quelques tournures linguistiques et quelques éléments lyriques puisés à *Carm.* I, 27 d'Horace. C'est les « yeux embués de larmes » — *udo lumine* — qu'il rêve à ce qu'a dû être la Ville ancienne.

Le poème *A Rome* du Manuscrit de Séville renvoie également, dès son titre, à une visite, mais — cette fois-ci, Janus se conduit en politique, il ne médite pas sur les ruines de la Ville, mais constate *sur un ton dur :*

*R*oma vetus veter*e*s dum te r*e*x*e*r*e* qui*r*ites . . .

Cela est rendu sensible par les *r* stridents qui se trouvent en nombre au premier vers, ainsi que par les allitérations appuyées.

La succession d'idées, la structure de l'œuvre sont aussi tout à l'opposé de celles plus anciennes, quand Janus se tourne, du présent, vers le passé; cette fois-ci, c'est du passé qu'il part quand les *quirites*, les anciens citoyens de Rome dirigeaient le destin de la Ville. Et c'est à partir de l'honnête et équitable passé qu'il émet la constatation inflexible et stupéfiante: la nouvelle génération corrompue *(prava iuventus)* mène à toute allure Rome à sa perte !

Janus Pannonius a pu composer ce poème au début de l'année 1465 à l'occasion de sa mission diplomatique, alors qu'il était déjà en mesure de juger la corruption, la dépravation de la Ville de l'œil du politique conscient de ses responsabilités.

Comme le morceau clôt le Manuscrit de Séville, nous ne saurions guère imaginer de point final plus spectaculaire au recueil. De la sorte, même si cela n'apparaît pas toujours de manière évidente, un principe de composition a dû s'imposer dans la réunion et la disposition des matières; nous en avons parlé au début de la présente communication.

Notre tableau de celles-ci n'est toutefois pas terminé. Pour ne pas rompre la présentation des morceaux poétiques inédits, nous avons évité de parler d'une autre nouveauté importante du Manuscrit, de l'*Epitaphios* du Pseudo-Démosthène, de ce discours funèbre remarquable à plus d'un point de vue.

L'Epitaphios du Pseudo-Démosthène

Au haut et au milieu du verso de f. 107 du Manuscrit de Séville, nous avons une date: *1460 Idus Iunias*. Cette date ne saurait se rapporter au morceau poétique qui se termine au bas de la page précédente et ne peut signifier qu'une chose: c'est au milieu de l'an 1460 que Janus Pannonius s'est mis à sa traduction de l'*Epitaphios*. Le texte commence par ces mots: *Institutum Athenis erat* . . . Il n'a pas été difficile d'établir, à partir du texte qu'il s'agit de l'introduction à un discours attribué à Démosthène, et récapitu-

lant, dans les éditions de celui-ci, les circonstances – selon les rédacteurs antiques de ces éditions – de la naissance du morceau d'éloquence proprement dit.[66]

Entre autres, cet avant-propos rend compte de ce fait aussi que déjà l'Antiquité avait mis en doute l'authenticité de cette œuvre démosthénienne. Ce doute, la philologie spécialisée l'a élevé au rang de certitude.[67] Nous pouvons supposer que Janus a, malgré tout, traduit ce morceau à l'authenticité incertaine et saluant les Athéniens tombés, en 338 avant notre ère, à Chéronée, parce qu'il lui a semblé que, à son époque de guerres, ainsi que de ombats à, mener contre le Turc, il pourrait être éventuellement utilisé pour exprimer un deuil national ou pour y fournir un modèle. Mais nous n'en sommes qu'aux suppositions. Ce qui est par contre certain, c'est qu'un autre discours de Démosthène a été transposé en latin par Janus, celui contre Philippe, roi de Macédoine, et expressément à cause de la menace toujours plus pesante des collusions avec le Turc: il est dit dans l'introduction à ce morceau que « je l'ai surtout traduit, parce qu'il convient fort bien à la situation présente entre les chrétiens et le Turc ».[68]

L'idée que les valeurs spirituelles de l'Antiquité peuvent être profitables à la vie moderne de toujours, semble devenir consciente, pour la première fois dans l'histoire de la civilisation, à l'époque de la Renaissance; c'est alors que l'homme se met à admirer ces trésors. Très certainement, cette prise de conscience a eu ses pionniers; mais il serait-incroyable qu'une idée qui s'impose ne se soit affirmée que dans un seul cerveau. Entre 1465 et 1470, le cardinal Bessarion avait traduit en latin le discours de Démosthène contre Philippe de Macédoine en soulignant que les conditions politiques des Macédoniens et des Athéniens correspondaient paraitement à celles toujours plus tendues entre le monde chrétien et celui ottfoman; mais, dece fait, nous ne devons pas nécessairement tirer la déduction que Janus a été encouragé, dans son travail de traduction et d'adaptation politique, par l'exemple de Bessarion.[69] Une telle hypothèse est désormais contredite par la traduction de l'*Epitaphios* conservée par le Manuscrit de Séville et datée, selon ce document, de juin 1460. Janus a donc dû mener à bien la traduction du *Contra Philippum regem* – morceau bien plus court – à peu près à la même époque. De la sorte, dans les deux cas, Janus Pannonius a sensiblement devancé Bessarion dans ses adaptations.

Pour ce qui est de cette traduction de Démosthène par Janus, nous devons souscrire à László Juhász qui, sur la base de ses trois traductions à partir de Plutarque, a constaté que notre poète s'efforce, en général, de rendre fidèlement le texte grec et que cela lui réussit le plus souvent. Il ne s'éloigne que rarement de l'original grec au profit du style coulant de la prose latine.[70] Malgré cela, nous constatons que, dans le morceau qui vient de nous être révélé, on peut nettement relever, par endroits, l'élan, la vivacité du style. Ce qui

ne fait pas de doute cependant, c'est que, là encore, nous sentons l'influence du latin médiéval, différent de celui classique. Nous n'avons guère la possibilité, à la présente occasion, de nous étendre plus en détail à l'examen de tous ces phénomènes; je me contente d'attirer l'attention sur quelques passages plus caractéristiques dans l'appareil.

Toutefois, je ne peux manquer de mentionner un fait parmi les autres. Le texte de la traduction comporte assez souvent des synonymes placés côte à côte et dont la version définitive ne saurait conserver qu'un seul; par exemple, *orationem-laudationem*. Comme Boronkai a remarqué la même chose dans les traductions de Plutarque par Janus au Manuscrit Reginlat, 1931,[71] nous devons croire que ces solutions alternatives sont de Janus même qui, pressé dans sa tâche, s'est réservé de choisir plus tard entre les variantes possibles, mais qu'il n'en eut pas ensuite l'occasion. Ce qui revient à dire que Janus n'a pas procédé au travail de finissage de sa traduction, du moins dans le texte qui nous est parvenu, qu'il l'avait remis à plus tard. Dans sa belle élégie de 1464 (I, 9, 83–86), il ne cache nullement, bien que ce ne soit qu'au sujet de ses poèmes, que plus d'un d'entre eux attend d'être poli, parfait:

Me sevate, precor, Phœbi pia sacra colentem,
Dum saltem in lucem carmina nostra volant.
Plurima sunt nobis summam poscentia limam,
Sunt quae dimidia parte parata manent.

Qu'il me soit permis de terminer mes remarques sur la nouvelle traduction de Démosthène par une qui ne se rapporte guère à la catégorie de l'adaptation en général. Dans ce discours funèbre pseudo-démosthénien, Janus Pannonius use systématiquement du mot *fortuna*, chaque fois que le texte grec porte: *dieu*, ou *démon* (daimon). Par cela il exprime sa conviction que les choses de ce monde ne sont pas régies par les divinités ou les esprits, mais par le Hasard aveugle et incompréhensible. Au moment de son travail d'adaptation, en 1460, telle est la conviction, la philosophie de Janus Pannonius.

II

Les poésies inconnues de Janus Pannonius dans le Manuscrit de Séville

1. *Janus ad Nicolaum Scholam*

Dum, Nicolae, tuos cuperemus adire penates,
Intempestivus decidit imber aquis.
Postmodo purgato melius cernemos Olympo,

Cum clarus pulsis nubibus axis erit.
A⟨*us*⟩onium interea nobis huc mitte, precamur
Si iam forte tuas contigit ille manus. Vale.

3 Ms Post modo

2. *Johannes rogat magistrum Gregorium, ut inceptam cuiusdam fontis descriptionem perficiat*

Te precor, inceptum peragas describere fontem;
Quid facit in mediis ancora fixa fretis?
Certe erit optatos melius contingere portus,
Irrita ne media vela morentur aqua!

3. *Johannes ad Henricum poetam Germanum 1470*

Henrice, nostri quando preclaras voles
Cantare laudes presulis,
Ne, queso, longis excites prohemiis
Iuncto Camena Pythio!
Cocco rubenti tu modo summa sacrum
Prescribe nomen pagina:
Irrevocatus ultro Musaram chorus
Tuo advolabit carmini;
Nec cepta solum promovebit Delius,
Verum ipse rector celitum
Fulmen reponet et simul plectro levi
Tentabis argutas fidis.
Nam cuius unquam tanta diis magnis fuit,
Aut essere cura debuit,
Quantam irreprensis noster emeruit parens
Mentis beate dotibus;
Fabiis, Metellis, Quinctiis, Catonibus
Curiis, Camillis sanctior —
Melioris illos seculi sinceritas
Virtute fecit preditos —
Iste, iste maior, labe quem nulla inquinat
Nec ultimi fex temporis,
Sed nic nitescit improbos inter probus,
Spinas ut inter lilium,
Quare superbas parce mirari domos,
Sacer colit quas pontifex!
Haud ulla talem ceperit digme virum
Sedes, nisi ether igneus,
Anime molestis, qua solute vinculis
In Orbe gaudent Lacteo.
Diu tamen tu, si sapis tellus, tene
Sortita quod vix es decus;
Tot pictus astris nec tibi invideat polus
Sidus ⟨*quod semper*⟩ unicum!

4. *Ad eundem ode*

O novem cultor iuvenis dearum,
Patrius cui non generosa ⟨*R*⟩henus,
Sed Medusee liquor Hippocrenes
⟨*Or*⟩a rigavit.

⟨*Orpheis ple*⟩ctris mea tu caveto
Plectra componas; bene comparari
Stridulus nunquam potuit canoro
Passer olori.

Nos levi raucum strepimus cicuta,
Quod rudis carbo putrideve crete
Annotet pulvis, piper unde vel thus
Iugere tegatur.

At vestorum pater orgiorum
Editus Musa Rhodopeus Orpheus
Belluas nec non elementa blando
Carmine movit.

Movit et duri mala regna Ditis,
Omne penarum genus ut vacaret
Nec prius cuiquam revacata Parce
Fila renerent

Orba quin vatis lyra iam perempti
Garrulas nullo feriente chordas,
Dum natat ponto, ⟨*stre*⟩puisse fertur
Flebile murmur.

Ergo Musei veteris magistrum
Ipse non vincat numeris Apollo,
Ipsa non equet genetrix sonore
Prima caterve.

Tu tamen tantam teneris in annis
Indolem prefers, forre te poetam
Ut rear summum, modo in alta cepto
Limite pergas.

Perge per sacras Heliconis umbras.
Arta qua raro via trita gressu
Phebeum celsi per opaca montis
Ducit in antrum.

Te voca⟨*nt lauri*⟩; viden ut Citheron
Grande responset, tibi iam beatis
Implicant lete digitis Camene
Nobile sertum.

Turbidi me sors miseranda regni
Tristibus curis tenet involutum,
Nec sinit dulces meminisse rhythmos
Me ⟨*traque Phe*⟩bus.

Titul. al. manu; *in marg.* al manu: Dicolos Tetra strophos; 5 MS *in marg.* Orpheis; 8 MS *in marg. script.;* 25 MS musei; 38 MS responsat; 39 MS digittis.

5. *Janus Martino Philectico Salutem*

Magna tuis ficis scribis me bella minari!
Nescio quid de me suspicionis habes.
Non vox nostra tibi, non lancea missa duellum
Indixit, pugne nullaque signa dedi.
Si quis avet tecum certamen imire volandi,
Adversus illi dentibus hostis eas!
Me parce ad tales, Martine, lacessere pugnas,
Dedecet ingenuos vincere ventre viros.

6. (Homeros II, II, 299—330)

⟨*Vaticinium Calchantis de excidio Troiae*⟩

Ferte animis et adhuc durate in tempus, amici,
Ut pateat, si vera canit vel inania Calchas.
Pectoribus siquidem facile retinemus, et omnes
Vos estis testes, quos non dum fata tuler⟨unt⟩,
Sive here seu pridem, Phrygibus cum damna ferentes
Ac Priamo, Graie complebant Aulida classes.
Nos vitreum ad fontem sacrata altaria circum
Sancta precabamur mactatis numina tauris,
Pulchra sub platano, caput unde liquentibus undis;
Hic ingens ima visum prorumprere ab ara
Prodigium, rubri species horrend draconis,
Iuppiter aetheras quem miserat ipse sub auras.
Tum ferus ad platanum magno mox agmine ce⟨ssi⟩t;
Passeris hic alte densis sub frondubus are
Pendebant foetus, mater quos nova fovebat.
Devorat hos miserum stridentes, ⟨alta⟩ pe⟨tentes⟩;
At circum volitans flebat sua pignora mater.
Hanc etiam prensa strepitantem corripit ala.
Ast illum pullis pariter cum matre comesis,
Qui modo protulerat deus, idem in sede reliquit,
Nam lapidem fieri iussit Saturnia proles.
Nos vero incerti stetimus tam mira tientes.
Dira ut monstra igitur sacra invasere deorum,
Talia continuo porfert oracula Calchas:
»Quis stupor attonitas mentes turbavit Achivi?
Nobis hoc magnum portendit Iupiter omen,

Fama, sed eventus seros, eterna sequetur.
Quippe ut hic octonos consumpsit in arbore pullos,
Nona fuit genetrix, que pignora parva crearat:
Sic et nos illic totidem vellabimus annos,
At decimo latam Priami expugnabimus urbem.«
Ille aut ut cernit, sic exitus omina complet.

5 MS Siue; 7 MS fonteum; 15 MS noua; 16 MS ola? da? cla?; 26 MS protendit; 29 MS parva crauir?

7. (Sans titre)

Lumen ad hiberne vigilans, Matthee, lucerne,
Dum situlo ethereas quesris in orbe vias,
Improvisa leves rapuere indendia circos
Nec se deprendi sustinuere dei.
Quis tam mentitos contenderit omnia vates?
Forsitan hoc Pheton unserat astra modo.

(Sans titre)

Invia saxa prius Mathias pervia fecit:
Hec erat Herculea gloria digna manu!

Tel. Epigr., I, 380,

8. *Vel aliter*

Invia que fuerat perditi, nunc pervia plaustro
Sunt loca, Mathie nobile regis opus.

9. *Fratri Timotheo Janus Salutem*

Tardavere mee nimium, Timothee, tabelle;
Polliciti dudum preterie dies.
Aequa tamen causa est, quae me tardare coegit.
Da veniam iuste, preco verende, more.
Non lethaea meam tenuere oblivia mentem:
Curarum magna mole gravatus eram,
Et peragendarum torquebar pondere rerum.
Haec nobis tante causa fuere more.
Quantum laudata sese exerceret in arte,
⟨*Essetve*⟩ officium turba sequuta suum,
Que sacras leges divinaque verba docendo
Instruit humanum religione genus,
Panderet iussus eram. Verum taceamne loquarne:
Non facit ingenio sarcina tanta meo.
Exigis, ut monstrem, cum sim rudis equoris unde,
Navita velivolam qua regat arte ratem;
Ut doceam valere duces, et arrare colonos,
Cum sim terrarum militieque rudis.

10 MS Sim; tuum

10. *Johannes ad Bartholomeum Melcium Mediolanensem*

Laetor Apollineis studium te impendere Musis,
Gratulor ingenio, Bartholomeo, tuo.
Fama quidem nostras celebris pervenit ad aures
Te cecinisse gravi carmina multa pede,
In quibus insignem celesti voce triumphum,
Nec non Sfortiadam tollis ad castra ducem.
Imputrescibili dignissima carmina, credo,
Tu facis et Clario pectine digna lyre.
Miror et ingenium, miror lectissima verba,
Et quod sit mixtus cum gravitate lepos.
Aut latet ipse tuo Smyrneus pectore vates,
Aut tibi Apollo suam tradidit ipse fidem.
Iam te post morsas quod recte ⟨est⟩ dicere lauros
Hippocreneo labra rigasse lacu,
Castaliasque sacra vidisse in valle sonores,
Quas simul Ascreus viderat ante senex.

10 MS *in marg.* Homerus; 14 MS musarum fonte *in marg.;* 16 MS *in marg.* Hesiodus de Aascra cantat

11. *Rome*

Roma vetus, veteres du te rexere quirites,
Nec bonus immunis, nec malus ullus erat.
Defunctis patribus successit prava iuventus
Quorum consilio precipitata ruis.

12. Traduction latine de *l'Épitaphios du Pseudo-Démosthène par Janus Pannonius*
1460 Idus Iunas

Institum Athenis erat, ut qui in acie propatria oppetissent, publico funere solenniter efferentur et orator et eorum virtutem collaudandam adhiberetur. Igitur cum Philippus bellum Thebanis indixisset, quo ea occasione postmodum Atticam Adoriretur, persuasit Demosthenes Thebanos auxiliis iuvandos. Commisso
(5) deinde ad Cherone ⟨iam⟩ prelio accidit ut mille Atheniensium caderent, duo milia caperentur. Quamobrem non modo non suscensuit Demostheni civitas, sed potius orationem et iam habere iussit, cum scilicet in pugna intercepti celebri (ut moris est) honorarentur sepultura. Sunt tamen, qui hanc negent Demosthenis esse, quia minus habere virium videtur, quam ut acerrimo tribuenda sit oratori.
Demosthenis Epitaphios id est funebris oratio
(10) Posteaquam presenti iacentes in sepulcro, qui hoc bel'o viri fortis extirere, publice funerandos Civitas decrevit, ac me legitimam super iis erationen habere iussit, cogitabam equidem continuo, quemadmodum congruam laudationen assequerentur Inquirens autem et considerans, quo pacto pro defunctorum dicerem dignitate, id plane unum ex impossibilibus esse comperiebam. Nam qui
(15) eam, que omnibus ingenita est, vivendi cupiditatem contempsere, ac mori honeste quam viventes Graeciam videre infelicem maluerunt, ii vere inexsuperabilem quavis dicendi facultate virtutem suam reliquere. Qua in re eorum, qui ante me perorarunt,

dissertationi accendendum esse duxi. Porro quam studiosa sit hec Civitas erga eos, qui oppetunt in bello, cum ex aliis cernere licet tum maxime
(20) ex hac lege, qua eum, qui in publicis sepulturis verba sit faturus, eligendum cavet, haud ignara quippe a fortibus viris pecuniarum questus et earum, que in vita sunt, voluptatum perfruiciones despici, virtutis autem et laudum omnem inesse cupiditatem, orati onibus hos ipsos, quibus hec eis potissimum efficerentur, honorabdos putavit, ut quam viventes adepti sunt gloriam, ea ne mortui quidem fraudarentur. Quod si ex iis, ⟨que⟩

4 Atthicam; 8 est add. erat; 8 Demostenis; 10 Demostenis; 12 Civitas add.: iussit; 12 hiis; 13 in ras: orationem; 16 videntes; 16 qui vero; 17 relinquere; 21 eorum; 24 honorandus; 25 iis.

ad virtutem pertinent, fortitudinem duntaxat in eis fuisse conspexissem, ea collaudata finem sane dicendi facerem. At cum et honeste genitos et modeste educatos esse et vixisse honorifice eis contigerit, ex quo erant virtute prediti, puderet perfecto me, si quid horum viderer pretermisisse.
(5) Initium vero sumam ab ipso generis eorum primordio. Nempe horum virorum nobilitas plurimo at tempore ab omnibus hominibus pariter extitit predicata, cum non solum in patres et superiores viritim progenitores eorum retulisse singillatim genituram liceat, sed in totam, que communis est, patriam, cuius aborigenes esse conceduntur.
(10) Soli quippe omnium hominum ⟨terram⟩, ex que nati sunt, eandem inhabitarunt et posteris suis tradiderunt adeo, ut merito quis opinari posset eos quidem, qui in alienigenas commigravere urbes et earum cives appellantur, similes filiis adoptivis, hos autem legitimos natu patriae cives esse. Ego vero arbitror etiam illud, quod fuges quibus victitant mortales, apud nos primum apparuere, sequ.
(15) estrate eo, quod id maximum erga omnes beneficium fuit, consonum existere iudiciam terram hanc matrem esse parentibus nostrorum, cum omnia parturientia simul et victum iis que gignuntur, ab ipsa natura ferunt. Quod hec regio fecit. Igitur, que ad genus adtinent, huiuscemodi in eternum persistunt horum virorum progenitoribus. Que autem fortitudinem et ceteram virtutem omnia
(20) quidem commemorare supersedeo cavens, ne intempestiva orationi prolixitas ingeneretur. Que vero et scientibus ad recordandum utili et expertibus ad audiendum sunt pulcherrima, et emulationem excitant plurimam et orationis longitudinem habent non ingratam, ea breviter exsequi tentabo. Presentis quippe etatis progenitores et parentes et qui supra hos appellatos habent, quibus a suis
(25) gentilibus designantur, iniuriam quidem fecerunt nemini unquam, nec Greco nec barbaro, sed contigit eis preter omnia alia virtutum genera etiam iusittimis esse, in defensado autem multa et preclara ediderunt. Nam et Amazonum exercitum, cum venissent, ita superarunt, ut trans Phasidem eicerent et Eumolpi ac plurimorum aliorum classem non modo sua, verum etiam reliquorum Grecorum terra
(30) expulerunt, quos, qui pro nobis ad occidentem incolunt universi, nec sustinuerunt, ne potuerunt profligare. Immo et liberorum Herculis, qui allos servabat, servatores sunt cognominati tum, cum Eurysthea fugientes in hanc terram supplices advenerunt. Ac super omnia ista et alia multa et preclara opera defunctorum iura haud neglexere violari, cum spetem ilos apud Thebas seperliri
(35) prohibeat Creon. Igitur corum, que in fabulas relata sunt operibus [operum] pluribus omissis, horum feci mentionem, quorum singula ⟨speciosas⟩ et varias habent dicendi materias, ut et versuum et cantinelarum poete ac scriptorum permulti facta illorum musice sue fecerint argumenta. Que autem dignitate rerum nequaquam aunt iis inferiora, ceterum ex eo, quod temporibus ⟨nostris⟩

(40) magis propin quant, [quam] nec fabulis implicata nec inter heroicorum sunt redacta seriem, ea deinceps narrabo.

Illi classem ex universa venientem Asia soli et terra et mari bis repulerunt et propriis periculis toti Graio nomini communis salutis causa extitere. Relatum porro est, quod dicturus sum, ab aliis prius, sed ne nunc quidem iusta et conde-
(45) centi laude viri possunt, quanto illi quidem, cum essent Grecie optimates, decem annis Asie opidum unum obsidentes agre ceperunt. At hi classem ex omni terra continenti ingruentem, que alia omni subverterat, soli non modo submoverunt, sed etiam pro iniuriis in allios illatis supplicia expendere
(50) coegerunt. Iniuriosis et in iis, que inter Grecos ipsos erant, ambitionibus comprimendis omnia, que fieri contigit, pericula pertulere, ubi ius ipsum foret constitutum, eo se applicantes, donec in eam, que nunc vivit, etanem nos tempus provexit.

Nec vero quisquam me putet eorum, que de his singulis dici deberet, penuris
(55) facta hec recensuisse. Cuni est ego minime omnium idoneus sim dicenda reperire, ipsa tamen illorum virtus multa ostendit, que et in promtu fuere et percurri

(5) premordio; 18 huiusscemodi; 21 in ras. utilia; corr. ex super; 28 fasieum eunolpi; 31 ymno; 32 euristea; 34 sepelliri; 36 in ras. spesas; in marq. spirsas? 45 ys; 50 Iniurijs; 54 hys; 55 omnia; . . . repperire; 18 *δι' αἰῶνος;* ab omni aevo; 20 *φυλαττομενος μη μηκος ακαιρον ἐγγένηται τῷ λόγῳ;* 24 *καὶ πατέρες καὶ τούτων ἐπάνω τὰς προσηγορίας ἔχοντες, αἳ*5 *ὑπὸ τῶν ἐν γένει γνωρίζονται;* 50 *ἔτι τοίνυν τὰς ἐν αὐτοῖς τοῖς Ελληοι πλεονεξίας κωλύοντες.*

facile valent. Verum institui nobilitatis et maximarum rerum facta mentione quam celerrime ad ea, que hii gesserunt, accomodare sermonem, ut quemad modum natura fuere cognati, ita eos et laudum consortes efficiam, ratus hec etiam illis et maxime utrisque fore pergrata, si mutue virtutis non modo natura
(5) sed et laudibus fiant participes.

Ceterum facienda interim interpellatio est et priusquam horum virorum res geste declarentur, etiam illi qui cum iis genere nihil attinent funus tamen prosequi voluerunt, a ad benevolentiam sunt provocandi. Nam si ad pecuniarum sumptus aut quelibet alia equestrium gymnicorumve certamimum spectacula in
(10) funere ornando essem deputatus, quanto promptiores et copiosiores apparatus edidissem tanto convenientius fuisse iudicarer. Az cum ad collaudandos oratione hos viros sim electus, nisi prius eos, qui audiunt, attentos comparavero, vereor, ne studio ipso contrarium, quam opus sit efficiam. Nam divitie et celeritas et vires et alia qualibet similia satis afferunt utilitatis iis, quia ea possident, et
(15) prevalent in ipsis, quibus utique presto adsunt, etiannsi nemo aliorum velit. At aliorum suadela benivonetia indiget auditorum, cum qua, etiamsi mediocriter dicat, laudem affert et gratiam vindicat, sine ea vero, quamvis excellat elegantia dicendi, obtudntii audients, Multa igitur proferre habens, quibus hi gestis iure laudentur, posteaquam ad ea ipsa dice ⟨nda⟩ perveni, quid primum eloquar
(20) incertus sum, cum omnia sub unum tempus obiecta difficilem sui faciant optionem. Conabor tamen eundem orationis facere ordinem, qui fuit illis vite. Hii siquidem ab initio in omnibus disciplinis fuere illustres, per singulas etates decentia exercentes, et omnibus placentes parentubis, amicis, familiaribus. Quapropter nunc veluiti quedam relegens vestigia, familiarum iis et amicorum
(25) memoria omni hora super illis fertur, multa desiderio suo monumenta suscipiens, in quibus videlicet conscia erat hos esse quam optimos. Cum vero iam in viros avasissent, non modo civibus, sed et omnibus hominibus nobile suum reddidere ingenium. Est

quippe, est inquam omnis virtutis principium quidem prudentia [m], finis autem fortitudo. Hi vero in his ambobus floriam compara⟨n⟩t[ur],
(30) in ⟨iis⟩ hii plurimum excelluerunt; ac si quod exoriebatur omnibus Grecis commune periculum, id illi in primis suscipiebant. Quin sepenumero ad salutem universos sunt cohortati, quod quidem anime est bene ac benvivole sentientis. Sed cum Gracorum inscitia, malignitate percepta, quando hec licebat tu⟨nc⟩ prohibere, partim parum provideret, partim dissimularet, quotiens tamen optem-
(35) perarunt et officio suo perfungi voluerunt, hii preteritarum iniuriam nequaquam fuera tenaciter memores, sed ante alios se opponentes et suppeditantes alacriter omnia, tam corpora, quam pecunias et socios, tandem in discrimen devenere certaminis, in quo ne animis quidem pepercerunt. Necessario autem evenit quotiens pugna commuttitur, hos quidem succumbere, illos vero superare. Nec
(40) vereor dixisse morientes in ultralibet acie progligationis quidem haud videri esse participes, superare attem eque tam hos, quam illos. Nam vincere ipsum inter superstites, prout fortuna dederit, iudicatur. Quod vero ad hoc singillatim prestandum erat, nemo non, qui modo in acie permansit exhibuit; qui si, cum esset mortalis, fatum incurrit, ex fortuna passus est, quod evenit, non animo
(45) succubuit adversariis. Unde arbitror etiam huius, quod hostes regionen nostrum non sunt ingressi, ultra imperiatiam adversariorum horum virtutem causam extitisse. Nam qui tul illic conflixere, viritim sumpta experientia, nolueront rursus cum eorum gentibus inire ⟨cer⟩ tamen, suspicantes engeniis quidem se similibus concursuros, fortunam autem non facile esse eandem nancisci. Quod
(50) ita se ⟨res⟩ habet, satis declarat et inite pacis negotium, cum nec veriorem nec honestiorem proferre licear occasionem, quam defuntorum virtutem admirari adversariorum principem, ⟨et⟩ amicum potius eorum necessariis voluisse, 2 accomodare; 14 hys; 17 hy; 20—21 opcionem; 22 Hy; 29 Qui vero; hys . . . comparatur; 30 in co hii; 37 deunire;

4 *ὑπολαμβάνων ταῦτ' ἄν εἶναι κεχαρισμένα κἀκείνοις καὶ μάλιστ' ἀμφοτέροις, εἰ;* 7—8 *καὶ γὰρ εἰ μὲν εἰς χρημάτων δαπάνην ἤ τιν' ἄλλην θεωρίαν . . . ἐτάχθην κοσμῆσαι τὸν τάφον* 26 *οὐ μόνον τοῖς πολίταις γνώριμον τὴν αὐτῶν φύσιν ἀλλὰ καὶ πᾶσιν ἀνθρώποις κατέστησαν* 28—29 *πέρας δ' ἀνδρ εία καὶ τῆ μὲν δεκιμάζεται τί πρακτέον ἐστί, τῆ δε σώζεται. ἐν τούτοις ἀμφοτέροις ἴδε πολὺ διήνεγκαν;* 30 *οὗτοι πρῶτοι προείδοντο;* 32 *καὶ τῆς παρὰ τοῖς Ἕλλησιν ἀγνοίας μεμιγμένης κακίᾳ.*

quam de rerum summa rursus facere periculum. Quod si quis ipsos, qui in acis adversa stetere, percontetur, utrum se putant (!) suis virtu ⟨tibus⟩ an inopinabili quadam et difficili fortuna, nec non presidentis peritia et audacia, rem bene gesisse, nominem tan ir verercundum et confidentem fore existimo, qui id sibi
(5) vindicet. Ceterum, quibus rebus fortuna omnipotens pro sua voluntate exitum disposuit, de his nemo superstites incusare debet, cum sit homo. Quod si quisquam est nominum, cui hec merito imputanda sint, Thebanorum profectis, non multitudini nec illorum nec nostre iure quis succenseat, qui cum copias accepissent, animis insuperabilibus ac promtis ad omnia, et honoris eupiditate conten-
(10) tiosa ⟨m⟩ preditas, nihilo istorum recte sunt uis. Ac cetera quidem horum, prout singulorum ferunt sententie, licet estimare. Ac illud omnibus qui usquam sunt, mortalibus eque notum est, quod totius nimirum Crecie livertasin horum virorum animis concevabatur, quos postquam fata tulerunt, reliquorum obstitit nemo. Absit invidia dicto, mea tamen sententia si quis dixerit horum virtutem

(15) animan Grecia fuisse verum dixisse videatur, cum simul et horum spiritus propriis sint corporibus al soluti, et dignitas Grecie sublata. Nimium fortassis dicere videbor dicendum est tamen nihilon inus; quemadmodum si quis ex hac mundi compagne lucem auferat, tristis et dura nobis exinde vita reliquatur, ita his viris sublatis in tenebris et multa glorie iactura pristina Grecorum felicitas sita est.
(20) Sed cum multis ex causis essent tales, ipse rei publice habitus non parum eis contulit ad virtutem. Nam paucorum dominatus metum quidem civibus ingenerant, pudoris vero nihil afferunt. Cum igitur belli certamen advenerit, quivis saluti sue facile consulit, gnarus, quod si dominos muneribus aliisque quibuslibet blanditiis placaverit, tametsi gravissimo facinore se contaminarit, parum hinc
(25) sibi probri affuturum. At popularia regimina cum alia multa preclara et iusta habent, que nulli non, qui modo sapit, amplectenda sunt, tum loquendi libertatem ex veritate pendentem nequaquam licet aut vero proferendo deterrere, quia turpitudine aliqua inquinatos omnibus satisfacere impossibile est. Unde solus, qui verum obiicit, molestum affert. Sed et qui nihil ipsi dicunt probrosum, alium
(30) tamen dicentum cum audiunt letantur. Que cum hi omnes merito formidarent, sequentium conviciorum verecundia et impedens ab hiostibus periculum viriliter subierunt, et honestam mortem, quam turpem vita⟨m⟩ preoptarunt.

Igitue ea, que omnes communiter, hos viros ad pulchre moriendi voluntatem impulere, iam relata sunt: genus, disciplina, frugi studiorum usus, totius rei pub-
(35) lice habitudo. Que vero tributim singulos ad forti ⟨ter⟩ faciendum animarunt, ea protinus explicabo. Noverant omnes Erechtide gentilem summ Erechte, pro salute urbis filias suas, quas Haycinthidas vocant, manifestam in mortem absumpsisse. Quamobrem turpe esse arbitra bantur illum quidem diis genitum nihil pro liberanda patria recusavisse, se autem videri pluris facere mortale cor-
(40) pus, quam glorian immortalem. Non ignorabant Egeide filium Egei, Thesea primum equabilem dicendi libertatem in hac republica fundavisse. Quapropter grave esse putabant prodere illius institutionem, ac mori potius delegerunt, quam ea dissluta, cupiditate vite ducti, in oculis Grecerum degere. Acceperunt Pandionide Procnen et Philomelam, Pandionis fi⟨lias⟩: quemadmodum Terea ob
(45) illatam in se contumeliam punierint. Nequaquam igitur sibi vivendum rebantur, nisi, cum earum cognati essent, pari animo prediti apparerent in ⟨eos⟩, quibus G⟨r⟩eciam, contumeliis a⟨f⟩fici videbant. Audierant Leontide dacantari in fabulis Leontis filias, quo pacto se civibus pro hac urbe iugulandasin piaculum prebuissent. Quare cum mulieres ille tantum habuerunt fortitudinis, nefas sibi fore
(50) suspica bantur, si ignaviores illis viri esse viderentur. Recordabantur Acamantide versuum illorum, in quibus Homerus refet Acamanta pro Ethra matre navigavisse in Troiam. Ergo ille ille quidem experiebatur discrimen liberande gratia genitr⟨icis⟩: at hi pro universis domi carissimis parentibus conservandis qui non omne periculum subire debebant? Nec latebat Oenidas Cadmi filiam
(55) Seme ⟨len⟩; ⟨ex⟩ea procreatum esse, quem in hoc funere nominare non decet, ex

6 hys; 18 hys; 30 hij; 33 in ras add. moriendi; 36 corr. ex explicasio; 37 Iacinctidas; 38 dys; 40 Egide;

quo genitor est ipsorum princeps Oeneus. Cum vero ambabus his urbibus commune foret presens preiculum, pro ambabus omnem [opportebat] existimabant oportere sollicitudinem intendere. Aiebant Cecropide principem suum partim draconem esse, partim hominem, nec id ob aliud dici, quam quod prudentia eius

(5) assimilaretur homini, vis draconi. Quocirca digna hiis agere convenientissimum sibi esse dicebant. Meminere Hippothoontide nuptiarum Alopes, ex quibus Hippothoon est natus et principem suum norant. Verum ego in presentiarum decori servandi causa rem notissimam memorate supersedeo. Proinde minime ad se pertinere ipinantur, si minus digna illius actis facere conspicientur. Non fugiebat
(10) Aiantidas, quod virtutis sue premis fraudatus Aiax vitam sibi nequaquam ultra vivendam proposuisset. Ideo cum fortuna parti alteri virtutis premia largiebatur, tum hi vindictam de inimicis sumendo occumbendum sibi censebant, ne quid se indignum paterentur. Non deleverant eorum animo Antiochide filium Herculis faisse Antiochum: ob id aut pro dignitate sue condicionis vivendum aut, pulchre
(15) intereundum sibi iudiabant. Miserabilis igitur sunt superstites horum propinqui, talibus orbati viris, ac multa et perhumana consuetudine dissociati; desolata patria negotia, lacrimarum et luctus plena. At hi ⟨beati⟩ iudicandi: primum quidem pro exiguo temp longam et omne per evum gloriam incorruptibilem reliquunt, in qua et liberi eorum celebres educabuntur et ⟨par⟩ entes conspicui
(20) senectutis alimentis perfruentur, solacium luctus horum gloriam habituri. P⟨reter⟩ea corporibus iam morborum impatibiles sunt et animis egritudinum immunes, quas in vota positi ex cottidianis eventibus suspiciunt. Que omnia magno cum honore et multa eorum, que legi⟨b⟩usan sanccita sunt, in expectibilitate consequuntur. Nam quos universa simul patria publice funerat, qui commu-
(25) nes soli laudationes adipiscuntut, quos non modo cognati et cives, sed et tota, que usquam hoc nomine censeri potest, Grecia desiderat, quos maxima orbis terrarum comploravit, cur non fortunati estmentur, quos assessores diis manibus esse iure quis dixerit, eundem cum veteribus illis optimis viris in beatorum insulis ordinem obtinentes. Cum ne de illis quidem hec ipsa quisquam conspicatus
(30) renunciaverit, sed quos viros superis honoribus dignos esse putavimus, pares et illic sortiri augurarmur. Quamobrem fortasis, fidem! difficile est presentes calamitates dicendo reddere leviores, enitendum tamen est, ut anomis ad ea, que consolationem afferunt, convertamus, quia eos, qui hiuuscemodi viros progenuere, et ipsi eque ex aliis eiuscemodi viris progeniti sunt, honestissimum est res
(35) adversas speciosius ceteris ferre videri et in quovis fortune statu esse equales, que utique et illis et universe rei publice maximo ornamen⟨to⟩ sint et honori, et superstitibus plurimum bone existimationis afferant, Grave est patri et matri liberis carere et dulcissimus senectutis sue nutriciis esse destitutos. At contra preclarum honores perpetuos et monimenta virtutis publice assecutos conspicere
(40) ac sacrifficiorum et agonum perennium dignatione affectos. Molestum est liberis parentem amisisse. At contra pulchrum paterne glorie hereditatem possidere. Ac molesti quidem huius causan invenimus esse fortunam, cui natos homines cedere necesse est, honorifici autem et preclari ⟨causam⟩ eorum qui honeste mori voluerunt propositum.
(45) Verum ego non uti multa, sed uti veram dicerem, cogitavi. Vos autem luctu expleto et iis, que ad rem pertinentia et legitima sunt, debite peractis abscedite.

Finis

1 hys; 3 opportere solicitudinem; 6 hyppothontide; alipes, 7 hyppotheon; 9 (arb:in ras); 10 Eant- hidas; 11 viuendum; 12 hy; 13 Anthiochide; 14 Ainthiocum; 16 Vcto? viri? vero? 18 longum; 23 inexpectibilitate; 29 in ras: suos, in marg. quos; 29 optinentes; 30 renuntiavit; unus; superius; 32 animus; 33 eius, . . . huiusscemodi; 34 alys; 36 vtig?; 38 nutricys;

1—2 κοινοῦ δ' ὄντος ἀμφοτέραις ταῖς πόλεσι τοῦ παρόντος κινδύνου, ὑπὲρ ἀμφοτέρων ἅπασαν ᾠόντο δεῖν ἀγωνίαν ἐκτεῖναε; 8 τὸ σαφὲς εἰπεῖν ὑπερβαίνω. 9 ἄξια δὴ τούτων ᾠόντο δεῖν ποιοῦντες ὀφθῆναι; 11 ἡνίκ' οὖν ὁ δαίμων ἄλλῳ τἀριστῖι ἐδίδου; 14—15 δεῖν οὖν ἡγήσαντο ἢ ξῆν ἀξίως τῶν ὑπαρχόντων ἢ τεθνάναι καλῶς; 16 καὶ συνηθείας πολλῆς καὶ φιλανθρώπου διεζευγμένοι; 23 ἐν μεγάλῃ τιμῇ καὶ πολλῷ ζήλῳ τῶν νομιζομένων τυγχάνουσιν. 27. οὓς παρέδρους εἰκότως ἄν τις φήσαι τοῖς κάτω Θεοῖς εἶναι; 29—30 οὐ γὰρ ἰδών τις οὐδὲ περὶ ἐκείνων ταῦτ' ἀπήγγελκεν. ... ἀλλ' οὕς οἱ ζῶντες ἀξίους ὑπειλήφαμεν τῶν ἄνω τιμῶν; 42 καὶ τοῦ μὲν λυπηροῦ τούτου τὸν δαίμον' αἰτίον εὑρήσομεν ὄντα. τέλος

NOTES

[1] C'est Mme Mária Horváth qui a parlé la première de ce Manuscrit; elle a relaté les circonstances de sa découverte, nous lui devons également la présentation du contenu: *Híradás egy Janus Pannonius kódexről* (Information sur un manuscrit de Janus Pannonius), Filológiai Közlöny, 1971, p. 123—130; et: *Vorbericht über einen Janus Pannonius-kodex in Sevilla.* Acta Linguistica Acad. Scient. Hung., 1972, pp. 95—106. M. Horváth nous a confié le soin de la publication des poésies jusque-là inconnues de Janus dans ce Manuscrit; nous saisissons l'occasion de lui exprimer encore une fois notre gratitude et de souligner que c'est elle qui a attiré l'attention sur ces morceaux.

[2] Mária Horváth publie aussi la reproduction du folio en question, dans *Vorbericht...* (cf.: ci-dessus).

[3] Hoffmann, E.: *Régi magyar bibliofilek* (Anciens bibliophiles hongrois), Budapest, 1929. Nous reproduisons également l'écu de Osvát Thuz, portant le n° 11 sur l'illustration de l'appendice de cet ouvrage.

[4] Hoffmann, E.: op, cit, p. 119. — Fraknói, V.: — *Vitéz János esztergomi érsek élete* (La vie de l'archevêque d'Esztergom, J. V.), Budapest, 1879, pp. 175—176. — Cf.: Nagy, I.: *Magyarország családai* (Les familles de Hongrie), Pest, 1865, p. 210. — Bunyitay, V.: *A váradi püspökség története* (L'histoire de l'évêche de Várad), I. Nagyvárad, 1883, p. 221. — Kercselich, A. B.: *Historiarum Cathedralis ecclesiae Zagrabiensis*, I, Zagreb, 1773, pp. 181—204.

[5] Hoffmann rend compte en détail (in op. cit. pp. 119—121) des manuscrits enluminés réalisés sur commande ou avec le concours de Osvát Thuz; naturellement, cet auteur ignore tout du manuscrit de Séville.

[6] Ábel: *Anal.*, 29: « . . . intelleximus, Epigrammata illus, quae Nos alias iussu Regis Matthiae in unum collegisse meniminus, apud Paternitatem Vestram transcripta; quae nos certe avidissimo cuperemus videre cribi feceramus, sub adversitatis nostrae tempore amissus est: Rogamus Paternitatem Vestram, si carere libello ipso, parvo tempore poteritismfacite, ut illum habeamus, cito enim transscribi facianus; vel si eo vos quoque interdum pro solatio indigetis, facite Vos transscribi tantum, sed emendate, et nos labore duplici transscribendi videlicet et remittendi levabitis ».

[7] Juhász, L.: *Quaestiones criticae de epigrammatibus Jani Pannonii*, Roma, 1929, p. 10.

[8] Cf: Horváth, J.: *Les genres littéraires et les modèles littéraires de Janus Pannonius*, Acta Litteraria Acad., 1972, pp. 253—308.

[9] Cf: Horváth, J.: Op. cit., pp. 328—330.

[10] Ábel: op. cit., p. 212.

[11] *Cod. Lat. Med. Aev.*, p. 357.

[12] Mária Horváth a considéré ce texte comme un morceau de prose, in op. cit. *(Vorbericht . . .)*, p. 100.

[13] Op. cit. p. 100.

[14] Cf: op. cit., p. 104. Au recto de f. 16: *Panegyricus Jo. Pannonij Vitezij (!) in Panegyricum sequentem Prefatio;* au recto de f. 17: *Panegyricus Jo. Pannonij (!) in Laudem Baptistea Guarini patris, Veronensis preceptoris sui.*

[15] Cf: op. cit., 106.

[16] Cf: Székely, Gy.: *A Sevillai Janus Pannonius-kódexhez* (A propos du Manuscrit Janus Pannonius de Séville), Századok, 1973, p. 711.

[17] Huszti, J.: *Janus Pannonius*, Pécs, 1931, pp. 88, 134.

[18] Huszti: op. cit., p. 335. A ce propos, il cite la *Vita di Giovanni Pontano* de Francesco Colangelo, Naples, 1826, pp. 26—27.

[19] Huszti: op. cit., p. 89.

[20] Cf: Sabbadini, R.: *La scuola e gli studi di Guarino Veronese*, Catania, 1896, pp. 5—6.

[21] Cf: idem: *Epistolario di Guarino Veronese*, I, 1915, pp. 27—32, n° 12—15.

[22] Cf: idem: *Epistolario . . .*, III, p. 19.

[23] Horváth, M.: op. cit. (*Vorbericht . . .*), p. 98; l'interprétation du titre difficilement lisible est quelque peu différente.

[24] L'inscription de Poliziano destinée à la fontaine du roi Mathias:

In fontem Ungari regis

Usque Fluentina vectum est hoc marmor ab urbe,
Mathiae ut regi largior unda fluat.

In eundem

Tusca manus, Tuscum marmor, rex Ungarus auctor
Aureus hoc Ister surgere fonte velit.

Les inscriptions figurent chez Juhász, L.: *Adalékok az 1437—1490 évekből* (Données des années 1473—1490), Budapest, 1931, p. 15.

[25] Sabbadini, R.: *Epistolario . . .*, II, p. 553.

[26] Huszti: op. cit., sous 17, pp. 75—76.

[27] Dans sa description des feuilles 54—56b du Manuscrit, Mária Horváth ne mentionne pas cette poésie, ni la suivante, avec cette remarque: « Difficile à déchiffrer ». Effectivement, ces feuilles sont en très mauvais état; la lecture est rendue très ardue par des taches de moisi et des vermoulures. Cf: les fac-similés.

[28] Dans l'édition de Teleki (*Jani Pannonii . . . Poemata*), I, Utrecht, 1784, p. 659), Epigr. II, 24, *In Epiphaniam* est composée en forme saphique, mais Teleki lui-même avait mis en doute la personne de l'auteur: « Ceterum totum hoc carmen non Jani, sed barbari nescio cuius rudem foetum esse sentiet, qui modo naso voluerit uti ». L'authenticité de la poésie est également suspectée par László Juhász, in Filológiai Közlöny, 1968. — Kardos, T.: *Janus Pannonius et le moyen âge* (Annal. Univ. Scient. Budapestiensis, Sect. Phil Moderna, redigit O. Süpek, Budapest, 1973, pp. 108, 122).

[29] On n'a pas réussi à identifier le personnage « Henricus poeta Germanus », Dans *Ad eundem ode*, 29—32, Janus parle de lui comme d'un homme encore jeune:

Tu tamen tantam *teneris in annis*
Indolem prefers, fore te poetam
Ut rear summum, modo in alta capto
Limite pergas.

En partant de ces vers, nous pouvons soutenir que Henricus Germanus devait être, en 1470, bien plus jeune que Janus, puisque celui-ci l'encourage à persévérer dans la voie choisie pour devenir le plus grand des poètes. A l'intention d'un poète tant soit peu « reconnu », un tel éloge n'aurait guère été exaltant! Compte tenu de ces considérations et dans les limites chronologiques données, nous pourrions éventuellement retenir, parmi les Heinrich, poètes de langue latine, le nom du chanoine de Hambourg Heinrich Boger (1445—1505) qui — selon Georg Ellinger: *Italien und der deutsche Humanismus in der neulateinischen Lyrik*, Berlin—Leipzig, 1929, I, p. 360 — s'est rendu trois fois en Italie et fut, plus tard, couronné poète par l'empereur Maximilien Ier. Son recueil *Atherologium*, paru après sa mort, en 1505, ne nous livre aucun indice sur une éventuelle rencontre de jeunesse avec Janus. — Un autre poète, Henricus Fischer dit Aquilonipolensis (de Northeim, son lieu de naissance) ne saurait être retenu; ayant vécu de 1455 à 1527, il n'avait que quinze en 1470 et, plus tard, il ne recueillit guère de lauriers poétiques avec ses vers d'inspiration à moitié humaniste, mais toujours marqués par le Moyen Âge. (Cf: Ellinger: op. cit., pp. 362—363). — On pourrait diriger à meilleur escient notre attention sur Heinrich Stercker, de Mellerstadt, en Franconie occidentale, qui suivit des études de droit canon et de rhétorique. Il fut inscrit en 1454 pour la première fois à l'Université de Leipzig (cf: Wattembach: *Peter Luder, der erste humanistische Lehrer in Heidelberg; Erfurt, Leipzig, Basel*. Zschrift für die Gesch. des Oberrheins, XXII, Karlsruhe, 1869, p. 1285) — et termina ses études de droit à Pérouse. Il fut en correspondance suivie avec Aeneas Sylvius qui l'encouragea à faire valoir son expérience des affaires amoureuses dans des nouvelles d'amour (cf: Voigt: *Die Wiederbelebung d. Klass. Alter-*

tums, II, p. 299). Ce Stecker mourut en 1483. Il était le cadet de Janus de quelques années, ainsi, en 1470, celui-ci pouvait lui promettre, pour l'avenir, le titre de « summus poeta »; mais Strecker ne répondit pas à de tels espoirs.

[30] Huszti: op. cit, sous 17, pp. 271—272.

[31] Cf: Vespasiano da Bisticci: *Vite di uomini illustri* (Ábel: *Analecta*, Budapest, 1880, p. 222): « *Aveva questo arcivescovo di Strigonia una fortezza, ch'*era delle belle cose del mondo, *fornita benissimo d'ogni cosa da difendere*, ed avevala fatta murare gran parte lui, *ed acconciare bellissime stanze, infra le quali aveva fatta fare une degnissima libreria, e aveva in questa fortezza tutte le sue sustanze* ».

[32] *Epigr.* I, 15, *De munitionibus ab archiepiscopo Strigoniensi constructis.* — Epigr. I, 359, *De tectis per Jo. archiepiscopum Strigoniensem instauratis.*

[33] Virgile, *Eccl.* VI, 11—12; le procédé y est utilisé pour louer Quintillius Varus:

> . . . nec Phoebo gratior ulla est,
> Quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.

La tournure a aussi été mise à profit d'une autre manière par Janus, cf: Epigr I, 239:

> Quare tu minio suum rubenti
> *Summo margine nomen* adnostati.

[34] Chez Janus, le renvoi à la Bible est quasiment inconnu dans ses poésies antérieures. Mais, là, il insère mot à mot la comparaison de Cant. II, 2:

> Sicut lilium inter spinas.

[35] Cf: Cicero: *Somnium Scipionis*, 11—12. — Il est notoire que cet ouvrage de Cicéron nous est parvenu comme le VIe Livre de *De re publica* conçu d'après *l'État* de Platon; il s'agit donc d'une œuvre néo-platonicienne des plus caractéristiques! Pour ce qui est du rapport entre le néo-platonisme et Janus, cf: Huszti: op. cit., pp. 256—258, ainsi que: idem: *Platonista törekvések Mátyás király udvarában* (Aspirations platoniciennes à la cour du roi Mathias), Minerva, 1924—1925.

[36] *Strozzae poetae (pater et filius) poemata*, 1510.

[37] Huszti: op. cit., p. 140.

[38] Huszti: loc. cit. Cf. encore: Sabbadini, R.: *Vita i Guarino*, p. 158; idem: *Epistolario* . . . , III, 474; ainsi que: Pecci, B.: *Contributo per la storia degli umanisti del Lazio* (Arch. della r. soc. rom. storia patria, XIII, 1890, pp. 468—526.

[39] Tel. *Epigr.* I, 125:

> Ne nimium tumeas, Philitice; novimu somnes,
> Qua zibi sit geminus nobilitate parens.
> Altera nam cubito nares emungit, at alter
> Non spuit in terram, sit nisi festa dies.

[40] D'ailleurs cette donnée était fausse à propos du père d'Horace, puisque Suétone l'a empruntée à la biographie de Bion, auteur satirique grec du IIIe siècle avant notre ère pour l'attribuer au père du poète latin.

[41] Cf: Kardos, T.: *Janus Pannonius versei* (Les poésies de J. P.), Budapest, 1972, p. 260.

[42] Huszti: loc. cit.

[43] Cf: Takács, S.: *Török—magyar bajviadalok* (Passes d'armes turco-hongroises).

[44] Cf: Teleki, II, 76 *(Epis. ad Galeottum)*: pour ce qui est de la traduction « eo libentius feci, ut hoc uno compendio tam Graecas litteras, quam versificandi usum, longo tandem postliminio repeterem; quarum duarum rerum ab ineunte, ut nosti, pueritia semper fueram studiosus, sed iam pridem ambas aeque intermiseram, cum aliis occupationibus districtus, tum quod *in hac nostra barbaria* nec librorum copia dabatur, nec qui excitare studium posset, usquam applaudebat auditor. »

[45] Teleki, II, 76: « Verum, mea quidem sententia, iam nihil aeque praeclarum, quam moralissima illa humanae nobilitatis sugillatio, ubi peritura terreni stemmatis viriditas caducis silvarum frondibus aptissime comparatur, ut iam merito desinant mortales *barbarico fastu* majorum gloriam iactitare, cum prosapiam suam medio vere nascentibus, et primo automno defluxuris arborum foliis quam similimam esse cogitaverint. »

[46] Horváth M.: op. cit. *(Vorbericht . . .)*, p. 100.
[47] Huszti: op. cit., p. 250.
[48] Publiée par Teleki, ed. cit., II, pp. 74—77.
[49] Cf: Horváth, M.: op. cit., p. 99.
[50] Juhász, L.: *De Jano Pannonio interprete Graecorum*. Szegedini, 1928, p. 20. « Verisimile est eodem temporeiam episcopum (sc. Janum) plus centum versibus ex Iliadis sexto libro Latine interpretatum esse. Quam interpretationem Galeotto Martio amico dedicat . . . » — Le point de départ du raisonnement de Juhász est que, en 1467, dans l'avant-propos de sa traduction de Plutarque *De dictis regum et imperatorum*, dédiée au roi Mathias, Janus avait affirmé ne plus s'être occupé des lettres grecques depuis sept années. (Cf: Ábel, *Anal.* 31 — « septenali iam intermissione graecarum litterarum et alioquin tenuem notitiam funditus amisissem, tamen convertere destinavi . . . » Reste à savoir, si la déclaration doit être comprise à la lettre, puisque, dans plusieurs de ses lettres de 1460 à 1467, Janus parle de ses intensives préoccupations relatives au grec et mentionne même des traductions menées à bien. Janus se contredit donc lui-même; sa lettre de 1462 à Galeotto est truffée de citations d'Homère transposées en latin; elle a d'ailleurs pour but de demander, à Galeotto, des commentaires du Grec (*Opusc.*, II, p. 91). Quant à sa lettre au même, adressée après 1465, il y est dit avec véhémence: « Nemo iam vestrum a me carmen expectet; nemo solutam orationem desiredet; *nemo translationes quas instituerам et iam habebam in manibus*, requirat . . . » (*Opusc.* II, p. 99).
[51] Fraknói, V.: *Vitéz János élete* (La vie de J. V.), Budapest. — Ainsi que: Ábel, J.: *Egyetemeink a középkorban* (Nos universités au Moyen Age), Budapest, 1881, p. 66. — Szathmáry, L.: *Az asztrológia, alkémia és misztika Mátyás király udvarában* (L'astrologie, l'alchimie et la mystique à la cour du roi Mathias), in *Mátyás király Emlékkönyv* (Mélanges Mathias Corvin), sous la direction de L. Lukinich, Budapest, s. d., pp. 413—452.
[52] Extrait de l'adresse de *Tabulae directionum* par Regiomontanus à Vitéz (Ábel: *Anal*, p. 170): « . . . mihi imprimis id mandati dedisti, ut tabulas quasdam directionum componerem, quae et usu faciles et indicibus utiles essent . . . Vale, praesulum decus. »
[53] Ábel: op. cit., sous 51/,p. 41.
[54] Cf: Ovid.: *Metam.*, II, 170—340 *(Phaethontiades)*.
[55] Bonfini: *Ber. Hungaricarum Decades*. Dec. IV, lib. I, 151—154; « locum esse hostibus ineccessibilem, si provinciales montium fauces impositis ubique presidis asservarent; nam . . . provinci . . . continuis iugis universa congitur. Aditur anguistissimi et qui facile obstrui queant, *currus vix singillatim admittunt*. »
[56] Janus: *Eleg.*, II, 8, 188. — Cf: Huszti: op. cit., p. 77.
[57] A partir du vers 290 de *Pro pacanda Italia :* Hinc Genuense solum popularibus aestuat armis, Seditiosa, suos pavet inde Bononia cives. Hinc Florentinas muris i n s t a r e phalanges Sena tremit, *Venetos hinc terret Sfortius heros.*
[58] *Paneg. Marcelli*, 635—639:

> Nec minor Adriacos tutandi cura Quirites
> Exacuit regni. Socio sibi fœdere patrem
> Jungunt Eugenium, *nec non te, Sfortia proles*,
> *Cui servit Picenus ager*, coniurat in unum
> Arnus, et extremi Genuae discordis alumni.

[59] *Eleg.*, I, 8. 145—149.
[60] *Guarino paneg.*, 795—796

> Te Victorinus veneratur, et ipse Philelfus,
> *Sfortia qui laxis cecinit modo praelia nervis.*

[61] Voigt: op. cit., I, p. 525.
[62] Les invectives ont été publiées par L. Juhász; Galeottus Martius: *Invectivae in Franciscum Philelphum* (Bibliotheca Script. Medii Recentisque Aevorum, Leipzig, 1932).
[63] Dans l'adresse, Melcius nomme « semper Auguste noster » Galeazzo Maria Sforza, ce qui indique qu'il était déjà le maître de Milan, après la mort de Franscesco Sforza, son père qui s'était emparé du pouvoir. (J'ai puisé cette donnée au fac-similé de l'ouvrage de Melcius, document qui figure dans l'œuvre suivante: *Storia di Milano*. Fondazione Treccari degli Alfieri per la storia di Milano, 1955, Volume 7, parte IV, p. 560 Là nous avons le fac-similé de la première feuille de l'ouvrage de Melcius avec la légende suivante: Pagina iniziale del poema del Melzi (Parigi, Bibliotheca Nazionale, cod. lat. 8386 c. l.) — (Pour ce qui est des données sur la famille Melzi, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Mme Stefánia Vermes.)

[64] Horváth, M.: op. cit., p. 102. — Ce morceau a été publié pour la première fois par Sambucus, p. 126 de l'édition de 1569; mais on ignore sur la base de quel manuscrit. Dans cette édition, le titre du poème s'accompagne de la date 1469, reprise par Teleki aussi dans une note critique: *Jani. P. opera*, I, p. 656. Cependant, Janus n'a guère pu composer ce morceau — dans lequel il se refuse à chanter « les actions glorieuses des grands chefs » — en 1469, c'est-à-dire au-delà du sommet de sa carrière poétique. Il avait alors 36 ans et ne se serait certainement pas dérobé à une tâche de ce genre en usant de cet argument (Tel., *Epigr.*, II, 20, 15—16):

Postmodo *maturis fuero cum doctior annis*,
Si potero, monitus forte subibo tuos.

Au contraire, l'examen plus approfondi du texte déjà publié et la prise en considération des variantes offertes par le Manusrcit de Séville, rend très probable que Janus échafaudait le projet de chanter, lui aussi, les faits et gestes des Sforza issus « du sang des dragons ». Par exemple: Teleki, *Epigr.*, II, 20, 5:

Ac me *sanguineas* hortaris dicere *pugnas*
Et tot *magnanimum* splendida gesta *ducum*.

Cf: Janus: Eleg., II, 8. 188:

Et potes *anguigerum* concelebrare *ducem*.

Enfin, cf: les vers correspondants du Manuscrit de Séville:

Ac me *sanguigenas* hortaris dicere *pugnas*
Et tot *magnorum* splendida gesta *ducum*.

En tout cas, dans l'édition à Bâle, en 1522, de Frobenius (cf: Teleki, *Opusc.*, 413), nous relevons également au vers 5 *sanguigenas* qui n'apparaît jamais chez les classiques, pas plus que *anguigenas* sous sa forme adjective (cf. Ovid.: *Metam.*, III, 351:

Quis furor, Anguigenae, proles Mavortia vestra
— attollit mentes?

Il semble donc que Janus ait composé la première variante de ce morceau dans sa jeunesse, alors qu'il se préoccupait de chanter les Sforza issus « du sang des serpents ». Il pouvait alors dire encore: postmodo maturis fuero cum doctior annis . . .

[65] Horváth, M.: op. cit., p. 128 soutient évidemment pour cela que le morceau ne figure pas dans l'édition Teleki.

[66] Les éditions de Démosthène que j'ai pu consulter ne comportent pas un tel *Argumentum* de l'*Epitaphios*. Janus a donc utilisé un manuscrit qui en comportait. Il se peut que les différences de textes qui apparaissent au cours de la confrontation avec la traduction latine proviennent de vriantes du texte grec mis à contribution par le poète. Dans ce travail de confrontation, j'ai utilisé: Rennie, W.: *Demosthenis Orationes*, Tom. III, Oxonii (1931) et l'édition Vomelius (Paris, 1841).

[67] Cf: Christ, W.—Schmid, W.—Stählin, O.: *Gesch. d. grich. Literatur*, München, 1908, I, 5, p. 558: « Der erhaltene *epitaphios* (60) ist unecht, eine Schulübung eines bekanntes Rhetors mit Benutzung des thukydideischen Epitaphios, des platonischen Menexenos und des Hypereides ».

[68] *Opusc.*, II, 46: « Quam ego potissimum orationem ideo transtuli, quia oppido convenire visa est presentibus Christianorum rebus contra Turcam ».

[69] Huszti: op. cit., pp. 253, 389—390; c'est sur la base de cette idée qu'il range *Contra Philippum regem* parmi les œuvres les plus tardives, conçues aux alentours de 1470, de Janus. Mais cela n'est nullement probable.

[70] Juhász, L. op. cit., sous 50, pp. 26—33.

[71] Boronkai, I.: *A vatikáni könyvtár ismeretlen Janus Pannonius kódexe* (Le manuscrit inconnu de Janus Pannonius à la Bibliothèque du Vatican), MKSZ, 1973, p. 136.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 39—50 (1977)

La motivation historique de la poésie de l'« amor Dei »

Par

OTTÓ SÜPEK

(Budapest)

> « Moi, le Seigneur, je t'ai vraiment appelé, je t'ai pris par la main, je t'ai formé et désigné pour être l'alliance avec les peuples, la lumière des nations. »
> « Ego, Dominus vocavi te in iustitia et apprehendi manum tuam, et servavi te. Et dedi te in foedus populi, in lucem gentium. »
>
> (Isaïe, 42, 6)

Les premiers monuments en langue nationale de la littérature française nous relatent les épreuves de vierges faisant acte de foi, la mort miraculeuse de martyrs exemplaires, la sanctification de héros lyriques et épico-lyriques renonçant aux joies terrestres pour le bonheur céleste, en un mot: les actes de créatures qui s'affirment dans *l'amor Dei*[1]; ces poésies à charpente mystique, à structure symbolique, ces vers palpitant en un rythme modal ou syllabique, ornés soit d'allitérations et d'assonances, soit de paires antinomiques et d'épithètes au superlatif,[2] ces ouvrages versifiés condensant en une tension de force quasi dramatique les pôles cosmiques du « Bien » et du « Mal »;[3] donc la *Cantilène de sainte Eulalie*, la *Vie de saint Léger*, la *Vie de saint Alexis*, qui sont nés aux IXe, X^{e}, et XIe siècles, et ne semblent être sortis à des intervalles d'un siècle des ateliers désuets de la littérature des chroniques et légendes en langue latine[4] que pour exprimer clairement, avec des possibilités nouvelles, avec l'élan fruste de la « lingua romana rustica », l'essentiel de ces siècles obscurs, c'est-à-dire la saturation historique, le mouvement inquiet et la force sauvage qui ont dressé l'un contre l'autre des peuples et des pays, des croyances et des idéaux, des seigneurs ecclésiastiques et laïcs, pour réaliser leur « causa finalis » historique, pour créer le féodalisme européen et avant tout son centre international: la papauté, le pouvoir théocratique.[5]

Cette objectivation poétique du concept ou plutôt du champ notionnel involutif et évolutif de l'amour de Dieu,[6] plus exactement ces manifestations artistiques de l'incarnation et du fonctionnement historique du Verbe chrétien, ont donc nécessairement une motivation politique; de cette manière, les personnages passifs de ceux qui faisaient profession de foi, des martyrs,

fortifiés grâce à l'épée « vitaliter transverberans » du Verbe divin, ont pu devenir non seulement les organisateurs de la réalité de l'époque, – justement en faisant rayonner l'attrait de l'Eglise, son pouvoir rédempteur et sa perspective triomphale, en tant qu'exemples sublimes de la vérité historique, de la bonté morale et de la beauté de l'âme –, mais aussi les promoteurs historiquement logiques, psychologiquement nécessaires des héros épiques du féodalisme, des héros *actifs*, prêts à la lutte et aux conquêtes de la formation sociale nouvelle; des héros tels que Charlemagne, le roi pourvu des attributs de Dieu et du pape, ou tels que la trinité féodale de Roland, Olivier et Turpin, donc le preux, le sage et l'idéologue; et d'une manière générale, tels que tous ceux dont l'activité militaire, c'est-à-dire le *devoir* de chevalier, en latin le « munus », cette action de guerre moralisée, a atteint son but sublime dans l'*amour*, la fidélité et le service du chef de l'Imperium christianum et, pour l'obtention de ce but, les conditions extérieures et intérieures,[7] et enfin, s'ils ont sacrifié leur vie pour leur seigneur, l'auréole céleste des martyrs de la foi.[8]

Cette motivation politique et ce rôle sociologique, voire artistique, ne peuvent cependant être vraiment clairs sous tous les rapports que si nous comprenons le sémantisme théologique, la philosophie historique du martyre, c'est-à-dire le système cohérent qui se base sur le témoignage des douze apôtres de Jésus,[9] donc sur le fait que ces Douze élus – les prédécesseurs bibliques des douze comtes palatins de Charlemagne et des douze chevaliers de la table ronde – ont fermement témoigné de la résurrection de Jésus, en d'autres termes de la victoire de la « Vie » sur la « Mort », comme le rapportent également les *Actes des apôtres:* « Et virtute magna reddebant Apostoli testimonium resurrectionis Jesu Christi Domini nostri: et gratia magna erat in omnibus illis ».[10]

Cependant le témoignage des apôtres, en grec: marturion, n'est pas seulement un témoignage pour la « Vie »; en impliquant la qualité transcendante de la résurrection et l'acceptation du martyre terrestre pour celle-ci,[11] il englobe aussi l'idéal céleste et terrestre de la « Vérité » et l'idée, la suggestion et l'inspiration de la « Voie » à suivre qui en découlent. De ce fait par contre Jésus, qui s'est défini lui-même par la triple unité de la voie, de la vérité et de la vie,[12] deviendra logiquement une présence vivante et constante dans son corps mystique: l'Église, et grâce à son droit éternel, il conduira en dépositaire de la vie véritable l'homme faillible de l'obscurité vers la lumière, vers la « Vérité ». C'est pourquoi les hommes mortels doivent suivre l'Église, la voie de l'Église, ils doivent obéir aux commandements de l'Église, afin d'accéder à la vie éternelle, où la lumière éternelle les éclairera, où ils obtiendront le bonheur éternel dans le salut. Le *devoir* de l'Église, de la chrétienté, dans l'histoire de la rédemption, est donc d'inciter chacun à accéder au bonheur éternel, soit par l'exemple agissant, soit par la vertu des armes bénites.

Cette interférence étonnante du caractère transcendant et terrestre du

contenu théologique et politique, leur harmonie théorique et psychologique, ont permis que le monde extérieur au sein de l'Église, celui que ne recouvrait pas le manteau chrétien de l'existence mystique de Jésus, fût considéré avec une sainte passion et un refus salutaire comme pauvre corporel, méprisable matériel, terrestre à rejeter, païen à briser, pour la raison que l'apôtre Paul exprime ainsi: « Qui autem in carne sunt, Deo placere non possunt. »[13]

Pour la victoire sur la chair, le mépris du monde matériel, la défaite de Satan, aussi bien dans les cas individuels que dans les entreprises de dimensions historiques, une aide efficace était assurée par la troisième personne divine, le Saint-Esprit, justement à cause du rôle particulier, non anthropomorphe qui lui revenait dans la Trinité. Le Saint-Esprit, le Sanctus Spiritus, n'est en effet rien d'autre que, d'une part, c'est-à-dire par involution, la personnification de l'amour divin, d'autre part, pour citer les paroles frappantes du poète hongrois du XVIe-siècle Bálint Balassi: « Szerelemnek Isten szerént gerjesztője, ... Szüvek szentelője ».[14] Ce qui signifie que la force du Saint-Esprit se répand à travers l'amour, et même plus, se transsubstantiant en amour, elle se répand sous forme d'amour et « virtute magna » parmi tous ceux qui ont témoigné et qui ont dû faire face à leur cruel entourage. Or, de la sorte, cet amour est un sentiment qui pénètre tout, c'est un dévouement absolu, l'amour de Dieu qui emplit totalement la vie, et dont l'essence théorique et pratique, l'ordre des relations, l'importance historique et politique a été exprimée en ces termes par l'évangéliste Jean: « ... Sicut dilexit me Pater, et ego dilexi vos. Manete in dilectione mea. Si praecepta mea servaveritis, manebitis in dilectione mea; ... Maiorem hac dilectionem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis. Vos amici mei estis, si feceritis quae ego praecipio vobis ... Non vos me elegitis: sed ego elegi vos, et posui vos ut eatis, et fructum afferatis: ... Si mundus vos odit: scitote quia me priorem vos odie habuit. Si de mundu fuissetis: mundus quod suum erat diligeret: quia vero de mundo non estis, sed ego elegi vos de munde, propterea odit vos mundus ... Si me persecuti sunt, et vos persequentur: ... Cum autem venerit Paraclitus, quem ego mittam vobis a Patre, spiritum veritatis, qui a Patre procedit, ille testimonium perhibebit de me: ... »[15]

L'apôtre Paul a dit à peu près la même chose un peu plus laconiquement, d'une manière un peu plus concise, mais peut-être en soulignant davantage l'essentiel dans sa lettre aux Romains: « Quis ergo nos separabit a caritate Christi? tribulatio? an angustia? an fames? an nuditas? an periculum? an persecutio? an gladius? sicut scriptum est: Quia propter te mortificamur tota die: aestimati simis sicut oves occisionis. Sed in his omnibus superamus propter eum qui dilexit nos. Certus sum enim quia neque mors, neque vita, neque angeli, neque principatus, neque virtutes, neque instantia, neque futura, neque fortitudo, neque altitudo, neque profundum, neque creatura alia poterit nos separare a caritate Dei, quae est in Christo Jesu Domino nostro. »[16]

C'est cet amour de Dieu exclusif, absolu qui animait Eulalie d'Estrémadure, cette jeune vierge,[17] belle non seulement d'âme, mais aussi de corps: « Bel auret corps bellezour anima », — comme le dit le deuxième vers de la cantilène, reflétant au-delà de l'idée de dualité corporelle et morale de l'homme contemporain[18] la pensée théologique et prosodique de la primauté de l'âme et de sa victoire future. Les ennemis de Dieu, « li deo inimi », c'est-à-dire les Sarrasins païens, ont cependant essayé de la mettre au service du diable: par la prière, les bijoux, l'or et l'argent, donc par des valeurs terrestres:

. . . . . .
Voldrent la veintre li Deo inimi,
Voldrent la faire Diaule servir.

Elle nont eskoltet les mals conselliers,
Qu'elle Deo raneiet, chi maent sus en ciel,

Ne por or ned argent ne paramens,
Per manatce regiel ne preiement.

Niule cose non la pouret omque pleier,
La polle sempre non amast lo Deo menestier.
. . . . . [19]

Rien ne peut détacher Eulalie de l'amour du Christ: c'est par la vertu de sa *virginité* qu'elle fait face au séducteur, à l'attrait des trésors, à la prière du païen Maximien, en d'autres termes: aux délices et à l'inanité, d'essence diabolique, de ce monde. Elle préfère souffrir les tortures du corps, monter au bûcher, où bien sûr les flammes ne la brûleront pas, puisque son âme innocente, sa sainte âme croyante est le feu lui-même; elle préfère courber sa tête sous le glaive, mais elle restera la fiancée vierge de Jésus, car elle sait bien, ou plutôt l'auteur inconnu de la cantilène, nourri aux sources de la littérature patristique, sait bien que la violence aux lois de la nature, cet *acte de volonté*, ce procès et cet état de volonté symbolisé par la couleur rouge et qui domine la sphère d'action la plus individuelle de l'homme, est un cadeau spirituel[20] qui transsubstantie l'homme faillible en l'athlète du Christ et, qui plus est, en soldat du corps mystique du Christ, de l'Église, en un combattant qui sert l'Église avec amour, qui réalise donc son amour dans l'accomplissement du devoir, plus exactement et en sens inverse: qui sublime son devoir en amour; par cette unité psychologique et idéologique, par cette identité intérieure et extérieure, c'est-à-dire en tant qu'*homme théologique total*, il est capable de lutter contre les péchés, et particulièrement contre l'orgueil, la révolte, le péché capital de la « superbia », et de même contre le monde extérieur ennemi, le monde matériel, — avec une liberté sans bornes —, de telle manière que sa passivité équivaut à l'activité nécessaire jadis pour lutter contre le serpent primitif ou, plus tard, dans les arènes de Rome, contre les bêtes sauvages lancées sur les martyrs, ou à celle qu'il fallait justement à la fin du IXe

siècle pour vaincre les barbares païens, dont les plus dangereux semblaient être la multitude musulmane menaçant Rome, plus exactement le fanatisme musulman qui bientôt, une vingtaine d'années après la naissance de la Cantilène de sainte Eulalie, entreprit une guerre de conquête en 900, sous la conduite de l'émir Ibrahim-ibn-Ahmed, et même plus tôt, dans les dernières années du IXe siècle, établit une colonie sarrasine dans la région de Saint-Tropez, avec le projet de conquérir la Provence.[21]

Cet essentiel combatif, ce motif idéologique, ce dessein politique se cache donc sous une enveloppe théologique résistante, qui ne se désagrégera avec une totalité universelle que si l'on prend en considération la conception élaborée par l'époque patristique, qui avait fait d'Ève, de la mère primitive, de cet être créé sans reproduction sexuée, selon les termes de Malmesbury Aldhelm, au VIIe siècle, cette « sine semine creata »[22] le type même de l'Église; quant aux filles vierges d'Ève, telles que l'était Eulalie, l'Église fertile les considérait comme ses enfants conçus par le « Verbe »[23] et même, d'après la première épître de l'apôtre Paul aux Corinthiens[24] et avec une certaine extension de sens, elle nommait leur corps vierge les membres du Christ, le temple du Saint-Esprit, ce temple mystique édifié par Jésus le troisième jour après son martyre et offert à la vie éternelle.

Tout ceci repose sur la pensée, ou l'idée, qui rend Eulalie forte, invincible, et qui motivera aussi vers le milieu du XIe siècle les actes de saint Alexis, et qui a été condensée dans ces phrases sonores par Ambroise: « Carnis amor spiritus amore superatur . . . Mortificate . . . membra vestra quae sunt super terram ».[25] Or, si l'amour de l'âme est supérieur à l'amour du corps, ce corps qui doit être meurtri, si la vie de l'âme doit être préférée à celle du corps, la répression virginale des désirs de la chair peut apporter déjà sur terre la victoire, des joies célestes aux imitateurs du Christ,[26] aux fiancées de Jésus, à ceux qui sont forts, fermes et pour qui, par le mépris du monde, une foi inébranlable et une vie exemplaire, ou pour reprendre un terme précédent: une mort mystique, la mort humaine se rattache déjà dans la vie à l'immortalité, c'est-à-dire à la vie transcendante dont la résurrection de Jésus a été le témoignage et dont les apôtres ont donné une solide attestation.

C'est pourquoi l'ame immortelle de la vierge sainte Eulalie monte au paradis sous forme de colombe, en s'identifiant presque, formellement, au Saint-Esprit, sous cette forme d'origine talmudique de l'âme, des instincts virginaux, comme l'écrivait dans les *Libri miraculorum* Grégoire de Tours, à la fin du VIe siècle: « . . . scilicet, quod sanctus spiritus eius in columbae specie penetraverit celos. »[27] Il est donc naturel qu'à l'anniversaire de son martyre, il se produise un miracle près de sa tombe: « . . . magnum miraculum in die immolationis suae populis profert ». Et ce grand miracle a lieu de sorte que les trois arbres qui ont poussé près de la tombe fleurissent en décembre, et les fleurs gracieuses, en forme de colombe, promettent une riche récolte.[28]

Cependant, la cantilène elle-même, née après la découverte en 878 de la tombe de sainte Eulalie, datant du 4e siècle, de 304, après la propagation rapide de la légende de cette sainte martyre, et à la suite d'une séquence en langue latine,[29] exprime dans ses derniers vers le contenu idéologique-politique de l'œuvre, c'est-à-dire la problématique *de l'intercession* de la Sainte qui, en dernière analyse, représente à travers tout le moyen âge, jusqu'à la formation de la « devotio moderna », le rôle central de l'Église dans l'histoire du féodalisme.

. . . . . .
In figure de colomb volat a ciel.
Tuit oram que por nos degnet preier,

Qued avuisset de nos Christus mercit
Post la mort et a lui nos laist venir
Par souue clementia.

Ainsi, tandis que l'âme d'Eulalie se réjouit devant le trône de Dieu parmi les prophètes, les apôtres et les anges, grâce à sa virginité d'origine céleste, à cette reine des vertus et à cette source du martyre, telle une annonciatrice de l'agneau mystique, en chantant un Chant nouveau à la lumière des étoiles, en vêtements pourpres, couverte d'un manteau d'un blanc étincelant, et entourée du parfum de roses et de lys qui fleurissent perpétuellement – comme on le lit dans la littérature biblique et patristique,[30] – de la tombe où gît son corps une légende miraculeuse part vers les routes de pèlerinage: la légende dont avait justement besoin l'Église organisant son pouvoir, c'est-à-dire la légende cristallisée sur l'essentiel théorique de la virginité, qui proclame le pouvoir absolu de l'âme sur le corps, donc la primauté du pouvoir de l'âme sur le monde, celle du pape sur le roi, qui implique naturellement l'idée de l'obéissance et de la pauvreté, c'est-à-dire tout ce qui deviendra bientôt l'exigence fondamentale du dépositaire du renouveau, du mouvement de Cluny,[31] qui porte déjà les bourgeons du buisson épineux des problèmes médiévaux, d'où naîtront tant de guerres, tant de morts, tant d'horreurs, et où fleuriront tant d'arts, tant de beauté, tant de désir de vivre.

Ce contenu double, céleste et terrestre de la cantilène d'Eulalie est fidèlement servi par la structure de l'œuvre qui, au-delà de la coutume de l'époque,[32] se compose de quatorze strophes de deux vers dont le caractère nettement marqué tient probablement à ce que le deux exprimant la séparation des sphères céleste et terrestre d'après le deuxième jour de la Genèse, le quatorze évoque l'agneau qui, selon Ezéchiel, devait être sacrifié le quatorzième jour du premier mois à l'intention de l'Éternel victorieux des ennemis des élus.[33] Et les martyrs étaient sacrifiés de la même manière que les agneaux ! Et Jésus, l'agneau mystique, était monté au Calvaire par quatorze stations !

Outre cette couche sémantique symbolique, la cantilène recèle un sens numérique plus profond, que l'on obtient par l'addition arithmosophique du

nombre quatorze, c'est-à-dire 1 + 4, qui donne ici le nombre mystique par excellence de l'amour, du sacrifice, de la vie au-delà de l'existence physique, des fiançailles célestes, en un mot, du bonheur de l'au-delà: le cinq.[34]

C'est cette conscience de la mystique des nombres que l'on retrouve également dans la *Vie de saint Léger ;* la charpente structurelle y est composée de quarante strophes, les épreuves cosmiques: le déluge, l'errance dans le désert, la faim,[35] la qualité symbolique du jeûne de Moïse et de Jésus, et ceci de telle manière que le *martyre politique* de saint Léger, évêque d'Autun à l'époque des Mérovingiens, est conté d'après un texte latin, celui d'Ursinus, en quatre fois dix strophes de six vers octosyllabiques. En effet, saint Léger est torturé par un seigneur rebelle, le comte Ebroin, qui le fait tuer parce qu'il est resté fidèle au roi.

Naturellement, du point de vue poétique, cette œuvre rassemble également des antagonismes cosmiques, tout comme la Cantilène de saint Eulalie, car à la douceur, à la bonté, à la sincérité et surtout à l'humilité et à l'amour pour le roi de saint Léger s'opposent la méchanceté et la révolte du comte Ebroin, et ces défauts poussent le comte à trahir Dieu; selon le cinquième vers de la deuxième strophe « cil Deu mentiz » n'aura plus que des actes diaboliques.[36]

C'est à l'époque de Lothaire II[37] que commence le cours épico-lyrique de leur histoire, qui ne prendra une tournure dramatique que dans la dixième strophe, à la mort du roi. Jusqu'à cette date en effet, Léger, personnage érudit et bienveillant avait été prêtre à Saint-Maixent, puis évêque d'Autun et conseiller du roi. Lors de l'élection du nouveau roi Chilpéric, Ebroin représente l'opposition et c'est pourquoi il doit entrer au monastère. Mais il y rencontrera bientôt Léger, que le roi a écarté du groupe de ses conseillers à la suite d'intrigues de cour. Sous l'influence de Léger, Ebroin, dans ce cloître de Lisieux,[38] se recueillera sur lui-même, mais à la mort de Chilpéric, dans la 20e strophe, il revient à la cour, de même que l'évêque, qui occupera de nouveau sa chaire de prélat et de conseiller. Cependant, dans la strophe 22, la strophe au sens diabolique, Ebroin se révolte contre son nouveau roi également et, abandonné de Dieu, il met le royaume à feu et à sang: « Domine Deu il cio laissat / Et a diable comandat . . . Le regne prest adevastar. » Lorsqu'il arrive à Autun, l'évêque Léger va au devant de lui, dans toute sa pompe ecclésiastique, comme le fit jadis le pape Léon pour Attila, mais ses supplications, sa mission conciliatrice s'avèrent vaines. Ebroin le fait capturer, lui fait crever les yeux, couper les lèvres, arracher la langue. Mais Dieu ne permettra pas que Léger ne puisse chanter ses louanges. Il lui accordera non seulement le don de la vue intérieure et la joie de l'âme, mais en outre — dans la 30e strophe — il se montre à l'évêque qui végète dans le monastère de Fescant et lui rend son intégrité corporelle. Et Léger convertit les gens à la foi en Dieu: « Poble ben fist credre in Deu », jusqu'à ce qu'Ebrion le fasse de nouveau capturer; trois bourreaux tomberont

à genoux devant lui, mais le quatrième, c'est-à-dire celui désigné par le chiffre du corps, le décapite, et ceci dans la strophe 38, dans l'atmosphère mystique du nombre onze obtenu par l'addition de 3 et de 8, où la perfection cosmique exprimée par le dix se désagrège. Saint Léger reste miraculeusement debout pendant longtemps encore, mais le seigneur prend son âme à lui, et dans l'assemblée bienheureuse des saints, il prie pour les hommes faillibles, en vertu de sa mort de martyr:

. . . . . .
Lanima reciunt domine Deus
Als altres sanz enuai en cel.

Il nos aiud ob ciel senier.
Por cui sustinc tels passions;

L'étude de l'histoire du Xe siècle suggère l'hypothèse que la vie de saint Léger est l'expression artistique, probablement en 953[39], d'événements concrets et d'une conception politique qui, dans le tumulte des combats dynastiques remplissant le Xe siècle, appelle la papauté et les prélats de France à appuyer le roi carolingien légal, Louis IV, contre Hugue le Grand, oligarque rebelle. C'était là en effet le problème central de l'époque, à côté duquel les invasions normande et hongroise étaient secondaires. En 937 Hugue le Grand, maître du territoire situé entre la Loire et la Seine, comte de Paris, le deuxième homme du royaume, maior domus, « clementis omnipotentis Dei Francorum dux », ce prince altier, ambitieux et parjure, c'est-à-dire le modèle présumé d'Ebroin, organise une ligue contre le roi, dont le conseiller principal, le chancelier est Artaud, archevêque de Reims, modèle présumé de Léger. Le complot devient lutte armée, et le pape Étienne VIII a beau envoyer son nonce en France en 942, il a beau menacer d'excommunication les adversaires du roi, la paix s'avère fragile. Dans les luttes sans cesse renouvelées, le roi lui-même est fait prisonnier et n'obtient sa liberté que sur l'intervention du monarque allemand Otto Ier. En 946, les deux rois entrent ensemble à Reims et rétablissent l'archevêque Artaud dans son ministère, qui avait été occupé par un autre. De la sorte le problème de l'archevêché de Reims et celui du pouvoir royal sont en rapport étroit, et c'est le concile d'Ingelheim, en 948, qui dut rétablir l'ordre. Hugue le Grand fut excommunié et l'on vota un canon pour assurer l'autorité et la défense du pouvoir royal. Cependant, Hugue attaque Reims de nouveau, mais le peuple martyrisé et dépouillé demande la protection de l'archevêque Artaud et l'appui du roi. Hugue le Grand se retire, conclut la paix avec le roi Louis IV, mais en 953 il repart en guerre, et reste indomptable jusqu'à sa mort survenue en 956, lorsque le roi était non plus Louis, mais son fils Lothaire; le Lothaire dont le nom coïncide avec celui du premier roi de la Vie de saint Léger, et celui qui fut couronné par Artaud, archevêque de Reims en 954.[40]

La Vie de saint Léger est donc un ouvrage politique véritable, et il ne serait pas étonnant qu'il s'avère être de la plume du chroniqueur Flodoard. En effet, c'est Flodoard qui a écrit l'histoire du diocèse de Reims, la « Historia Remenensis Ecclesiae », mais on lui doit également les « Annales Vedastini » qui perpétuent les événements de l'époque, ainsi que le cycle poétique intitulé *De triumphis Christi*, qui nous conte en vers la vie des saints et des prélats.[41]

Or, si la Vie de saint Léger ne sert les intérêts politiques de l'Église romaine qu'indirectement, à travers la défense du pouvoir royal centralisé, la « Vie de saint Alexis », cette perle poétique datant probablement d'environ 1040 préconise déjà directement le pouvoir suprême du pape. Saint Alexis, modèle masculin de la virginité, renonce le jour de son mariage, la veille d'une noce pleine de promesses, aux délices de ce monde, tout comme le prince hongrois Imre, et il quitte sa jeune épouse, ses parents affectionnés et ses richesses, pour se plonger pendant deux fois dix-sept ans dans une misère, un exil, une solitude qui recommencent sans cesse par le 8, c'est-à-dire 1 + 7. Ses souffrances sont un cadeau de sacrifice à Dieu, et sa vie est un modèle pour les hommes ! C'est pourquoi il écrit avant sa mort l'histoire de sa vie, et il meurt en la tenant dans sa main. Et cette main morte refermée ne s'ouvrira ni à son père, ni à l'empereur, mais uniquement au pape de Rome.

Ce contenu politique est évidemment exprimé par le poète au moyen d'une belle poétique, d'un art conscient et mûr. Cette œuvre qui vante la virginité et qui a été conservée aussi en hongrois par le manuscrit Kazinczy,[42] se compose en effet de 125 vers, avec des strophes de cinq vers comptant chacune dix syllabes, c'est-à-dire dans une unité de structure donnée par le cube – le trois de la Trinité – de cinq, chiffre de l'amour, et elle nous relate en une langue vigoureuse comment le fils du riche et honorable comte romain a vécu en mendiant inconnu et terminé sa chaste vie qu'il offrit à Dieu. Et tout ceci en décrivant avec une vivacité étonnante, une grande précision psychologique et un style sûr le contraste de l'ascétisme austère de saint d'Alexis avec la faiblesse humaine de ses proches.

Cette œuvre, cette poésie pathétique à pensée rythmique, au tissu serré, qui commence par la nostalgie des temps anciens rayonnants de foi, de justice et d'amour, c'est-à-dire par la « laudatio temporis acti », n'a cependant pas été créée en territoire capétien. Elle fut conçue en Normandie, là où la papauté trouva un soutien militaire au temps des luttes d'investiture, face à la politique des ducs allemands, aussi bien que francs et italiens, là où commençaient à se former les conditions de la victoire de Hastings, donc de la royauté anglo-normande, ainsi que les troupes de la répétition générale des croisades, la reconquête espagnole; là donc où l'on commençait à polir l'épée conquérante de Roland, Durendal, c'est-à-dire l'épée dont le double tranchant représente la double notion reflétant l'essentiel humain de la féodalité: le « munus » et « l'amor », tandis que se cachent dans la poignée, avec un magnétisme mysti-

que, les reliques d'idées des siècles disparus dans le passé: l'exigence mérovingienne de « dulcedo », l'idée de « stabilité » carolingienne et le besoin de « moderantia » des époques suivantes.[43]

Les quelques fragments nés au cours des Xe et XIe siècles, donc la paraphrase de la Passion dite de Clermont, l'homélie de Jonas et les « réponses » en ancien français du drame latin « Sponsus », ainsi que les deux œuvres en vers provençales qui content la vie de saint Foy et Boèce, et même l'existence et la thématique pouvant être inférées de la littérature orale et laïque[44] ne changent rien à ce tableau, à la représentation scrutant l'essentiel historico-philosophique, qu'Alfred de Musset dépeint ainsi, en sa conception de poète romantique:[45]

> Oui, c'est un vaste amour qu'au fond de vos calices
> Vous buviez à pleins cœurs, moines mystérieux !
> La tête du Sauveur errait sur vos cilices
> Lorsque le doux sommeil avait fermé vos yeux,
> Et, quand l'orgue chantait aux rayons de l'aurore,
> Dans vos vitraux dorés vous la cherchiez encore.
> Vous aimiez ardemment ! oh ! vous étiez heureux !

NOTES

[1] Sur le rôle des martyrs dans l'histoire et l'histoire du salut, cf. Baudouin de Gaiffier: *Réflexions sur les origines du culte des martyrs*, in: *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*. Bruxelles, 1967, Société des Bollandistes, 7-30. — La littérature patristique relative à la virginité, forme par excellence de l'amour de Dieu a été traitée, avec citation des thèses essentielles par Gy. Beöthy dans sa thèse de doctorat d'université intitulée: *Malmesbury Aldhelm : Poézis és virginitás* (Poésie et virginité), Budapest, 1971, 1-277. (Manuscrit déposé à la bibliothèque de la Chaire de latin de l'Université ELTE de Budapest.)

[2] A propos de la prosodie de l'époque, cf. Zumthor, P., *Histoire littéraire de la France médiévale. VIe—XIVe siècles*. Paris, 1954, P.U.F. 35-37. — Cernyak, A., *Pour l'interprétation du vers 15 de la « Séquence de sainte Eulalie »*., Romania, t. 96. (1975), 161-162.

[3] Le moyen âge aimait voir et faire voir, dans la tension dramatique des antithèses, la vie et l'univers, justement sur les traces de saint Augustin, selon lequel Dieu a orné la suite des siècles, c'est-à-dire l'histoire, tel un merveilleux poème, d'antithèses poétiques. Cf. Mezey, L., *Postface à « Középkori magyar írások »* (Ecrits médiévaux hongrois). Budapest, 1957, Magvető, 406.

[4] Cf. Bezzola: Reto R., *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident*. Deuxième partie: La société féodale et la transformation de la littérature de cour. Paris, 1960, H. Champion, I., 3-140; II. 236-461. — Zumthor, P., *op. cit.*, 37-91. — Hélin, M., *La littérature latine au Moyen Age*. Paris, 1972, P.U.F. 10-70.

[5] Cf. Flische, A., *L'Europe occidentale de 888 à 1125*. Paris, 1941, P.U.F., 1-672. — Lot, F. et Fawtier, R. (sous la direction de): *Histoire des institutions françaises au moyen âge*. Paris, 1957, P.U.F., 1-438. — Ganshof, F.-L., *Histoire des relations internationales*. I. Le Moyen Age. Paris, 1958, Hachette, 5-157. — Perroy, E., *Le Moyen Age*, in: *Histoire générale des civilisations*, p. sous la direction de M. Crouzet. Paris, 1957. P.U.F. 1-681. — Ces temps sont très bien caractérisés par une poésie latine de l'époque carolingienne *Versus de Asia et universi Mundi rota*. In: *Monumenta Germaniae Historica, Poetae latini*. t. IV. pars II. 1., 555. La 24e strophe de la poésie traite des Français, la 25e des Belges:

> « Franci demum a Francone nomen prius sumpserunt,
> Animati et feroces regna plura ceperunt,
> Modo tenent christiani cum divino munere. »

« Gallia Belgica est dicta infra Rino et Sigona,
Ubi sunt villas regales et venusti principes,
Ad bellandum fortes viri, pugnando terribiles. »

[6] Cf. Kennsbert, K., *Misztika mint világnézet.* (Mystique comme vision du monde). Budapest, 1941. éd. Lajos Kókai, 1-210.

[7] L'une des premières rédactions des devoirs du chevalier se trouve dans la chanson de Roland; il s'agit du service du seigneur, donc du roi, du pape, de Dieu, qui assure l'honneur, mais celui-ci à son tour présuppose la gloire. Le moteur, la motivation intérieure de ce service est l'« amor ». Sur la force motrice intérieure du service du chevalier, du « munus » sur l'« amor », ainsi que sur le rapport dialectique des deux notions et le point final de leur existence historique, cf. Süpek, O., *La dialectique du devoir et de l'amour dans la « Princesse de Clèves »*. In: *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae.* t. 15, (3-4) 1973, 367-78.

[8] Cf. Bezzola, Reto R.: *op. cit.* II, 241, ainsi que la deuxième partie de la *Chanson de Roland*, celle qui décrit la mort de Roland et de sa troupe.

[9] Cf. *L'épître de saint Paul aux Romains.* 6, 13 — Baudouin de Gaiffier, *op. cit.* 8.

[10] *Les actes des apôtres.* 4, 33.

[11] Cf. L'apôtre Paul, *op. cit.* 6, 8, 4-33.

[12] *L'évangile selon Jean.* 14, 6.

[13] L'apôtre Paul, *op. cit.* 8, 8.

[14] Hymnus tertius, dans les *Œuvres complètes de Bálint Balassa*, la Belle comédie hongroise et sa correspondance, Budapest, 1974, Magyar Helikon, 124. — Cf. L'apôtre Paul, *op. cit.* 14, 17.

[15] *L'évangile selon Jean.* 15, 9-26.

[16] L'apôtre Paul, *op. cit.* 8, 35-39.

[17] Une poésie en langue latine de l'époque mérovingienne, un « rythmus » intitulé « De diebus tredecim » nous apprend dans sa treizième strophe de deux vers qu'Eulalie a 13 ans: « Tredecim annorum erat virgo sancta Eulalia; Ad martyrium est ducata et accepit gratiam. » In: *Monumenta Germaniae Historica.* op. cit. IV, II., 473.

[18] Ce n'est qu'au concile de Vienne, en 1315, que sera mise au point la définition du dogme qui tente d'établir, par des notions aristotéliennes, l'unicité de l'homme, c'est-à-dire de supprimer l'idée de la dualité du corps et de l'âme: « si quis discerit . . . animam non esse vere per se ac realiter corporis formam, anathema sit. « Cité par Gy. Beöthy: *op. cit.* 190, note 231. — L'idée de la dualité de l'homme est attestée par les phrases suivantes de Prosper Aquitanus dans « De duabus vitis »: « Duae vitae sunt, una est corporis, altera animae. Sicut vita corporis anima, sic vita animae Deus: et quomodo si anima deserat, moritur corpus; sic anima moritur, si deserat Deus. » Patrologiae latinae, 51, 460 CCXXXVII, cité par Gy. Beöthy: *op. cit.* 196, note 236. Cependant ce dualisme s'est maintenu métaphoriquement, éventuellement en identifiant l'âme avec l'honneur, jusqu'aux tout derniers temps; les exemples en sont la *Chanson de Roland*, le *Polyeucte* de Corneille et la poésie de Sándor Petőfi intitulée *Ha férfi vagy, légy férfi* (Si tu es né homme, sois un homme): « Si m'guarisez et de mort et de hunte (Roland, I, 21); « Et Dieu, qui tient votre âme et vos jours dans sa main, » (Corneille, P., *Polyeucte.* I, 27.): « Y va-t-il de l'honneur ? y va-t-il de la vie ? » (ibid II, 110). « Hadd vesszen el az élet, ha / A becsület marad. » (Petőfi, S., *Ha férfi vagy, légy férfi . . .*) (Que se perde la vie, si / Reste l'honneur) (Sándor Petőfi: III, 30-31).

[19] Je cite le texte original de la cantilène d'après A. Krafft: *Les Carlovingiennes.* — Vie de Saint Léger et Cantilène de Sainte Eulalie. Paris, 1899, Ernest Leroux, 31-35 et I. Szabics: *Textes littéraires français du Moyen Age I.* Budapest, 1975. Tankönyvkiadó, 9.

[20] Cf. *La Première épître de saint Paul aux Corinthiens.* 14, 1.

[21] Cf. Flische, A., *op. cit.* 9, 45, 49.

[22] Cf. Beöthy, Gy., *op. cit.* passim.

[23] Cf. ibid. 17.

[24] Cf. L'apôtre Paul, *op. cit.* 6, 15, 19.

[25] Ambroise: *Ad. Eust.* 17, *Patr. lat.* 22, 405. col. 3, 5. — Cité par Gy. Beöthy, *op. cit.* 209, note 408.

[26] Cf. la question de Victrius: « Quid est enim aliud, Charissimi, Martyr nisi Christi imitator ? » *Patr. lat.* 20, 446-447: cité par. Gy. Beöthy: *op. cit.* 214, note 445.

[27] Grégoire de Tours, *Libri miraculorum.* Paris, 1857, Jules Renouard, éd. L. Berdier, I, 250. — Cf. encore: *Dictionnaire des symboles.* Paris, 1974, Seghers et Jupiter: mots-rubrique: Virginité et Colombe.

[28] Grégoire de Tours: ibid.

[29] Cité par A. Krafft: *op. cit.* 30-34.

[30] Cf. *Le livre de l'apôtre Jean sur les apparitions célestes:* 14, 3-4. — Matthieu: 22, 30. — Luc: 20, 34-36. — Jérôme: « Hi sunt qui cantant Canticum novum, quod nemo potest canere, nisi qui virgo est. Hi sunt primitae Dei et Agni et sine macula. » *Patr. lat.* 23, 224, 3. colonne 281, chap. 40. (cité par Gy. Beöthy: *op. cit.* 205, note 378.) — Fortunatus: *Ad virgines* (*Patr. lat.* 88, 284.) cité par Gy.Beöthy: *op. cit.* 198, note 299.

« Inter apostolicas acies sacrosque prophetas,
Proxima martyribus praemia virgo tenet.
Splendida sidera circomdatu lumine pergens,
Jungitur angelicis casta puella choris.
. . . . . .
Induitur teneris superaddita purpura membris,
Et candore nivis fulgida palla tegit.
Floribus aeternis oculos rosa, lilia pascunt,
Et paradisiacus naribus intrat odor. »

[31] Cf. Flische, A., *op. cit.* 124.

[32] Cf. *Monumenta Historica Germaniae: op. cit.* passim. — Hélin, M., *La littérature latine du Moyen Age.* Paris, 1972, P.U.F. 30. — Cf. Le Manuel de Dhuoda publié par Édouard Bonaurand, Paris, 1887, Alphonse Picard, chap. I-LXXIII. A propos du manuel dit Dhuoda, légèrement antérieur à la Cantilène de sainte Eulalie et qui traite aussi de la valeur mystique des nombres, cf. Reto R. Bezzola: *op. cit.* 11. — Zuthmor, P., *op. cit.* 80-81.

[33] Cf. Ezéchiel: 45, 21. — Moïse II, 12, 1-28.

[34] Cf. Allendy, Dr.R, *Le symbolisme des nombres.* Paris, 1948, Chacornac frères, 112-146. — Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, in: *Jeux et sapience du Moyen Age.* Paris, 1951, Gallimard (Pléiade) 734-735. — Rabelais, Fr., *Gargantua*, in: *Œuvres complètes.* éd. Jacques Boulanger. (Pléiade) Paris, 1951, Gallimard, 420-421.

[35] Sur la signification symbolique du nombre quarante: Allendy, Dr. R. *op. cit.* 384-385. — Moïse: I, 7, 11-24; II. 12, 37; IV. 14, 33; II. 34, 28. — Matthieu: 4, 2 — Süpek, O., *Villon et la symbolique des nombres.* Annales Univ. Sci. Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica. t. VI. pp. 27-36.

[36] Je traite le texte de l'œuvre d'après A. Krafft: *op. cit.* 2-27. C'est également lui qui communique au même endroit le texte d'Ursinus.

[37] Cf. A. Krafft, *op. cit.* 3, note 3, 38.

[38] Le cloître figure dans le texte original sous la forme « Lisos », dans le 3e vers de la 17e strophe, qui correspond selon moi à Lexovii, prononciation de Lisieux en ancien français. Du reste, Lisieux était un centre culturel célèbre à l'époque carolingienne, et même au XIe siècle: Gilbert Maminot, médecin de Guillaume le Conquérant, y enseignait non seulement l'arithmétique et l'astronomie, mais aussi la médecine. Cf. Bezzola, Reto R. *op. cit.* 24, note 4.

[39] Cf. Krafft, A., *op. cit.* VI, note 2.

[40] Cf. Flische, A., *op. cit.* 60-100, et particulièrement 87-100.

[41] Cf. Bezzola, Reto R. *op. cit.* 21, 51.

[42] Publié par L. Mezey dans les « Écrits médiévaux hongrois », *op. cit.* 90-97.

[43] Cf. Bezzola, Reto R. *op. cit.* 3. — Tőkei, F., *Antikvitas és feudalizmus* (Antiquité et féodalisme). Budapest, 1969, Ed. Kossuth, 265-273. — Sur l'unité intellectuelle des débuts de la littérature française cf.: Faral, E., *Le français langue littéraire, unité de la littérature française*, in: Bédier, J.—Hazard, P. *Littérature française.* Paris, 1948, Larousse, I. 5.

[44] Cf: Zumthor, P., *op. cit.* 69. — Novák, O., *La littérature française des origines à la fin du XVIIIe siècle.* Brno, 1973, Universita Jana Evangelisty Purkiyně, 17-18.

[45] de Musset, A., *Rolla*, IV.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 51—69 (1977)

Note su Galeotto Marzio

CESARE VASOLI

(Firenze)

Non si può dire che Galeotto Marzio da Narni abbia avuto quella fortuna storiografica che pure avrebbe meritato in una ricostruzione più compiuta ed organica della cultura filosofica del Quattrocento. E' vero che benemeriti studiosi ungheresi, dallo Abel al compianto Tibor Kardos,[1] hanno fornito ampî ragguagli sulla sua personalità di uomo di lettere e una preziosa documentazione sui suoi lunghi soggiorni alla corte di Buda ed i rapporti con i maggiori rappresentanti della cultura corviniana; né occorrerà qui ricordare le importanti edizioni di Lazlo Juhász[2] che, già nel corso degli anni Trenta, riproposero all'attenzione degli studiosi alcune opere dell'umanista umbro. Ma, intanto, nell'attesa di conoscere i risultati di un recente convegno a lui dedicato, i riferimenti a Galeotto nella sempre più ricca letteratura storica di argomento quattrocentesco restano ancora frammentarî o parziali. E, quel che è peggio, mentre il *De homine* e il *De doctrina promiscua*[3] restano tuttora affidati ad antiche edizioni (perchè il lavoro, pure utile, del Frezza[4] ha sempre un carattere del tutto «provvisorio» e non restituisce, con la dovuta misura critica, la formazione e lo «status» di testi non facili), il *De incognitis vulgo*[5] è stato pubblicato solo in piccola parte ed altri scritti permangono sostanzialmente inesplorati. A ciò si aggiunga che su molti aspetti delle sue vicende biografiche[6] sussistono forti incertezze, a cominciare dalla sua prima formazione intellettuale, non ricostruita in modo persuasivo, e dal periodo dei suoi studi patavini che pure pone dei quesiti così interessanti, come quelli relativi ai rapporti del Marzio con i filosofi e i medici dello Studio ed al suo incontro con una solida tradizione di pensiero affidata a maestri come Gaetano da Thiene e Nicoleto Vernia. Del resto, neppure un episodio, per tanti sensi cruciali, della sua vita, il processo per eresia seguito alla divulgazione del *De incognitis* (e sul quale abbiamo, tra l'altro, una gustosa annotazione aneddotica di Marin, Sanudo)[7] ha suscitato negli studiosi un interesse sufficiente a indurre ad approfondite ricerche documentarie o, almeno, al reperimento di qualche «evidenza» più specifica. Sicchè sul conto di Galeotto Marzio continuano a correre giudizî spesso singolarmente generici, arditi accostamenti a correnti e dottrine filosofische maturate in situazioni storiche assai diverse o, addirittura, definizioni e formule troppo schematiche per essere significative.

Non è quindi un caso che, anche in tempi abbastanza recenti, ci si sia accontentati di adoperare, anche in questa occasione, un concetto, l'« averroismo », che, per il lungo uso ed abuso storiografico rischia di diventare una sorta di «etichetta» buona a coprire le merci più diverse, o si sia ricorsi a « cliché » troppo consunti (« sintesi scientifica », « razionalismo »)[8] che possono servire a tutto fuorchè a spiegare realmente un atteggiamento filosofico del Quindicesimo secolo. Più esatta e, senza dubbio, assai più centrata, è certo la frequente connessione del nome di Galeotto con quello di Pietro[9] Pomponazzi che, del resto, era stata avanzata polemica da Ambrogio Fiandino, sin dal 1519.[10] Ma, anche a questo proposito, restano da chiarire e mantenere le debite distinzioni, soprattutto per quanto concerne lo sfondo culturale su cui si muovono i due autori e la problematica filosofica specifica alla quale essi si riferiscono, in circostanze, senza dubbio, già assai diverse; tanto più che, forzando troppo il giuoco delle analogie, si rischia di cader subito nel facile luogo comune dei « precorrimenti », sino a trasformare il Marzio in uno dei tanti pionieri del « libertinismo »[11] (altro termine oggi assai di moda, ma che, un giorno o l'altro, si dovrà pur ricondurre alle debite proporzioni ed al luogo che gli compete in una seria ricostruzione della grande crisi culturale del tardo Cinquecento e dei primi decenni del Seicento). Naturalmente, si potrà sempre essere tentati a leggere il *De incognitis* o il *De doctrina promiscua* con una brillante estrapolazione che proietti queste opere in una prospettiva di « lungo termine »; e si potrà anche smarrire il giusto metro della misura storica, sino a fare di questo medico ed umanista quattrocentesco il precursore non solo di Pomponazzi o di Giordano Bruno, ma, addirittura, di Copernico, di Descartes, di Pierre Bayle o, magari, del « secolo dei lumi ».[12] Resta, però, da vedere se l'uso di un espediente sempre piuttosto retorico che probativo serva davvero a comprendere il pensiero di Galeotto Marzio. Perchè io non credo che per render la dovuta giustizia storiografica a una personalità così interessante e, per certi aspetti, davvero emblematica, sia necessario sottoporla al forzato confronto con esperienze e modi di pensiero che furono il frutto di un lungo travaglio storico e che, comunque, risposero ai problemi di una cultura già molto diversa da quella dell'Italia quattrocentesca.

Simili considerazioni vorrebbero invitare gli studiosi ad un atteggiamento più cauto nei confronti delle idee filosofiche di Galetto Marzio che, pur sulla base ancora precaria offerta dallo stato attuale della ricerca, valga, almeno, a ricondurle entro l'orizzonte storico che fu loro proprio e cerchi d'interpretarle in un contesto concreto e ben definito. E, appunto per questo, sarà opportuno ricordare, per prima cosa, che il caso di questo umanista-filosofo, dotto delle « humanae litterae », ma non ignaro degli autori medioevali latini ed arabi, non è poi unico, e che egli, anzi, rappresenta, insieme ad altre personalità del suo tempo e del suo ambiente, la più eloquente smentite ad una certa interpretazione della cultura quattrocentesca fondata sull'opposizione

programmatica tra le «litterae» e la «philosophia», tra l'esercizio grammaticale e retorico ed il sapere «reale». Senza dubbio, la sua cultura è, per molti sensi, quella tipica di un uomo di lettere, passato per la grande scuola umanistica di Guarino Veronese, vissuto poi, a lungo, a contatto con uomini particolarmente rappresentativi del nuovo mondo intellettuale, impegnato, come tanti altri scrittori del suo tempo, in lunghe, complesse contese filologico-letterarie; e della sua familiarità con gli «exempla» classici ci forniscono precise testimonianze tutte le sue opere, sempre così ricche di citazioni e riferimenti, frutto di un'erudizione talvolta abbastanza peregrina. Eppure questo «literatus» ha alternato a Padova l'insegnamento delle discipline umanistiche con lo studio dell'arte medica e della filosofia della Scuola, è stato — lo dichiara lui stesso[13] — «familiaris» di un maestro così prestigioso come Gaetano da Thiene, un professore patavino che univa a spiccate propensioni averroistiche una notevole conoscenza dei «logici» e dei «sofisti» britannici; e, come altri umanisti operanti in un ambiente a lui ben noto, quello bolognese, Antonio Urceo Codro, Girolamo Manfredi e Cola Montano, ha dedicato le sue cure alla celebre edizione della *Cosmographia* di Tolomeo, condotta sotto la guida di uno dei maggiori astronomi ed astrologi del tempo, Pietro Buono Avogaro.[14] D'altro canto, tra le fonti mediche più ricorrenti del *De doctrina promiscua* troviamo proprio gli scritti medicinali di Avicenna e di Averroè, mentre non mancano, anzi abbondano, espliciti accenni al grande Tolomeo, indicazioni precise di una notevole dimestichezza con la letteratura astrologica ed i suoi massimi autori, si tratti di Guido d'Abano o di Guido Bonatti, e, ancora, richiami a testi attribuiti ad Alberto Magno e Tommaso d'Aquino. Ma è chiaro che il discorso potrebbe e dovrebbe diventare più specifico, solo che ricordassimo la sua non breve familiarità con alcuni ambienti che furono al centro del rinnovamento teorico dell'astronomia quattrocentesca, legato al nome del Regiomontano e del Puerbach, ossia, Ferrara, Padova e la splendida corte di Giovanni Vitez. Ne', d'altro canto, si dovrebbe dimenticare che questo lettore di Plinio, così attento a descrivere, con cura particolare, le strutture e i processi della nostra vita corporea, è però anche attratto a discutere temi teologici di estrema rilevanza, a proporsi i problemi «centrali» della predestinazione e del libero arbitrio, in una prospettiva che, se non è davvero quella «preluterana» o «precalvinista» indicata genericamente dal Trezza,[15] non è per questo meno interessante come documento del diffondersi di simili preoccupazioni e interessi anche nel mondo degli intellettuali laici, tra uomini di formazione filologica, letteraria o medica. Anche su questo punto, il giudizio dello storico deve essere però molto cauto, proprio per evitare che le curiosità e persino le audacie di uno scrittore così aperto alle più varie esperienze assumano coloriture indebite o si trasformino in presunta «anticipazioni» dottrinali. Ciononostante, un certo criterio teorico e, a suo modo, rigoroso è sempre presente nelle meditazioni di Galeotto Marzio, sostiene la sua abile trama di citazioni e riferimenti testuali,

lega tra di loro un'analisi spesso lucida e spregiudicata della natura umana, una decisa separazione tra l'ordine « argomentativo » della scienza e il dominio « fabulosus » dell'« auctoritas » e della « fides », una esplicita intelligenza dei caratteri comuni a tutte le « leges » imposte agli uomini sotto il vincolo della religione e una decisa difesa del carattere « scientifico » dell'astrologia che è, in realtà, un riconoscimento dell'immutabile validità delle grandi leggi cosmiche.[16] Anzi, per poco che si vada più a fondo nell'interpretazione del suo pensiero, appare evidente che la prima preoccupazione dell'umanista è proprio la salvaguardia di quel metodo di pensiero che mira alla « vera » conoscenza dell'ordine naturale, con i soli criteri offerti dall'argomentazione razionale, dall'evidenza dei « principi » e dalla certezza delle « conclusioni ». Galeotto non ignora e non si nasconde che un simile metodo, già fissato in una lunga tradizione filosofica, da Aristotele ad Averroè ed ai suoi maestri patavini, « differisce » radicalmente dalla concezione dell'uomo, della realtà e del loro destino che tutte le religioni — e specialmente quelle che si fondano sull'autorità di un Libro sacro — hanno proposto e propongono per fondare su di essa le nonme dei comportamenti etici ed anche « civili ».[17] Ma questa constatazione non gli impedisce di riproporre ai dotti, ai principi ed ai potenti del suo tempo quelle verità ignote al « volgo » che i sapienti più antichi e più recenti hanno dimostrato per via di ragione, in assoluta indipendenza da ogni presupposto fideistico. Che poi tali verità implichino conseguenze inconciliabili con la dottrina cristiana (come l'impossibilità di dimostrare razionalmente che l'anima umana sia immortale e che il mondo abbia avuto un'origine e sia destinato a finire, oppure l'evidenza necessaria di un sistema di leggi naturali immutabili che rendono problematica la fede nel libero arbitrio) è cosa che il filosofo può soltanto riconoscere, pago, come dev'essere, di una certezza fondata soltanto sulla limpida verità dei propri sillogismi. Egli ha infatti, come suo unico dominio, la pura conoscenza delle cose, così come gli è dato raggiungere la serena beatitudine dell'intelletto, un amore razionale del supremo principio che non può essere mai turbato o smarrito.[18] E di questo bene deve sempre ritenersi soddisfatto e felice, senza pretendere mai di mescolarsi alle confuse risse dei teologi affaticati a piegare nei più varî sensi le « auctoritates » divine.

Ho insistito su queste tendenze di fondo del pensiero di Galeotto, perchè credo che esse rendano meglio comprensibile un libro così singolare come il *De homine*, composto appunto durante il suo soggiorno ungherese e dedicato a Giovanni Vitez. Si tratta — com'è noto — di un'analisi « fisiologica » della natura umana, condotta con il metodo tradizionale della « descriptio a capite usque ad pedes » e che dimostra le conoscenze mediche e, insieme, letterarie del suo autore, in una stretta connessione tra l'uso di tecniche scolastiche abbastanza consuete e le citazioni degli « exempla » classici. Ma il dato più interessante non è solo la costante e sistematica ripresa dei temi dominanti della medicina astrologica (e, dunque dell'idea di una diretta connessione tra

i nostri organi e gli influssi celesti e astrali), quanto, piuttosto, l'insistenza sulla radice fisica e corporea dei diversi caratteri, comportamenti e tendenze degli individui umani. Passioni, desiderî, sentimenti, attitudini e propensioni hanno tutte, per Galeotto (che, del resto, si richiama a dottrine ben familiari alla letteratura medica classica e medioevale) la loro sede e «ragione» organica, sono il frutto di un complesso giuoco di relazioni cosmiche che legano il corpo dell'uomo al gran corpo eterno del mondo.[19] Ed è comprensibile che la natura umana sia qui considerata nella sua piena concretezza corporea, per mezzo della quale si radica nel sistema razionale delle leggi universali e si inserisce nella struttura della «machina mundi». Tutto ciò rende possibile sia l'indagine dei «prognosticatores» e l'individuazione dei metodi sicuri per prevedere l'intera vicenda fisiologica e patologica di ogni individuo, segnata sin dal tempo del suo concepimento, sia la possibilità di comprendere a fondo tutte le sue tendenze e possibilità, viste sempre in sintonia con la particolare situazione cosmica che le ha «generate». Perchè, se pure Galeotto afferma che solo il corpo umano è soggetto all'influenza degli astri, laddove l'intelletto risponde a quella delle nature angeliche e la volontà è direttamente soggetta al potere divino,[20] non pertanto smentisce o attenua la sua profonda convinzione che la radice essenziale dei nostri comportamenti debba essere individuata nella struttura corporea, riflesso a sua volta, della struttura del cosmo.[21] Egli sa, ovviamente, che una simile concezione sembra minacciare la dottrina del libero arbitrio e, dunque, distruggere il primo fondamento dell'etica cristiana. E' pronto però a rispondere che, se gli astri inclinano ad agire in modi determinati, tuttavia non costringono né impongono un destino ineluttabile, come hanno riconosciuto anche i più dotti teologi. E, d'altro canto, il compito del medico-filosofo non è certo quello di teologizzare, bensì di conoscere la natura umana, così come ci appare alla duplice luce della descrizione anatomica e del ragionamento ben condotto.

Si tratta, in sostanza, degli stessi presupposti che ispirano anche l'opera forse più audace ed originale di Galeotto, il *De incognitis vilgo*,[22] un libro che, con indubbia coerenza, estende il medesimo metodo a problemi ancor più complessi, controversi e pericolosi, muovendo appunto dal tema centrale dell'irriducibile diversità tra la «philosophia» e la «fides». Interpretato in forma assai riduttiva dal Thorndike[23] che vi volle vedere soprattutto una modesta imitazione del *Conciliator differentiarum* di Pietro d'Abano, letto dal Saitta come il documento di una radicale ostilità nei confronti delle tendenze metafisiche e teologali ormai prevalenti nella cultura platonizzante del tardo Quattrocento, considerato dal Frezza in una forzata prospettiva antiumanistica o, addirittura, preprotestante,[24] questo testo attende ancora di essere non solo edito con metodo critico, ma giudicato in modi meno deformanti ed elusivi. E chi scrive è appunto convinto che il *De incognitis*, oltre ad essere uno scritto abbastanza ragguardevole sia dal punto di vista letterario, sia per le concezioni

che vi sono esposte, costituisca anche un punto di riferimento assai utile per orientarsi nella storia culturale del tempo e per intendere certi sottintesi polemici, atteggiamenti polemici e allusioni dottrinali ricorrenti, in forme e con finalità diverse, anche in altri autori.

Non a caso, Galeotto Marzio intende, infatti, difendere proprio quell'immagine dell'uomo e della sua corporea realtà mondana che abbiamo già riconosciuto nell'esposizione, a suo modo «scientifica», del *De homine*. Ma, adesso, il punto essenziale è proprio la contrapposizione tra due modi di concepirne l'uomo, la natura e il destino che rispondono a fini del tutto differenti e sono fondate su principî non conciliabili. Ora, si potrà dire — ed è vero — che un simile atteggiamento non è affatto nuovo e che è facile ricostruirne i precedenti (in ogni caso, però, non riducibili alla semplice formula dell'« averroismo » e, magari, le consistente e documentate espressioni proprio nell'ambiente patavino così familiare all'umanista. Resta però il fatto che poche volte come nelle pagine di Galeotto al riconoscimento della necessità « naturale » delle religioni come eventi compresi, anch'essi, nel sistema dei processi cosmici e come istituzioni deputate alla disciplina etica e « civile » del « volgo » ha corrisposto una così netta esclusione della « fides » dal dominio del sapere, integralmente riservato all'esercizio della ragione. E mi sembra assai significativo che egli scelga, per chiarire subito la sua posizione, proprio un argomento così cruciale come la disputa sull'immortalità dell'anima. « Animam nostram omnis fere antiquitas et eruditorum et imperitorum asserit immortalem perpetuamque fore. Nam deorum cultus, mentio inferni et foelicitatis aeternae commemoratio non ob aliam videntur esse causam, nisi immortalitate credite animarum. Sed rationibus plurimi philosophorum et maxime Plato et Aristoteles hanc immortalitatem nixi sunt. Attamen nihil effecerunt »:[25] così scrive Galeotto, negando che, in sede di ragionamento filosofico, si possa dimostrare quell'immortalità che i credenti accettano in virtù della sola fede. Anzi, l'autore del *De incognitis* è più che esplicito nel dichiarare che le argomentazioni platoniche fondate, quale che sia il loro diverso fondamento teorico, valgono ugualmente anche per le anime degli animali, così come è un evidente pregiudizio il ritenere che la facoltà di ragionare sia esclusivamente propria degli uomini e, appunto perciò, garante della loro immortalità. Che si tratti, appunto, di un preconcetto lo dimostra il fatto che anche molte bestie sono evidentemente capaci di saper svolgere delle forme di ragionamento. Giacchè — afferma Galeotto — è impossibile negare « belluas quoque ratiocinari retioneque uti, et fortassis maiore quandoquidem in educandis filiis, in costruendis nidis, in evitandis malis bonisque appetendis, in tempestatibus serenitatibusque noscendis, acutiores nobis sollertiores . . .»[26] Del resto, la maggiore acutezza dei sensi degli animali, la loro possibilità di servirsi addirittura del linguaggio umano chiaramente rivelata da alcuni di essi contrastano, in modo decisivo, con i pretesi argomenti dei difensori dell'esclusiva immortalità umana. Nè sono meno

imbarazzanti per costoro le prove che si possono trarre dal comportamento pratico di quegli esseri spesso assai più saggi, previdenti, abili e buoni di quanto non siano le creature umane. Argomenti di questo genere hanno, certo, un loro evidente significato polemico e un versaglio preciso, se pensiamo che sono rivolti a una cultura filosofica già assai proclivere ad accogliere il mito ermetico dell'uomo «grande miracolo» ed a celebrarne la «centralità» al cuore di un universo costruito anch'esso secondo immagine e misura umana. Non v'è dubbio – lo ha perfettamente sottolineato Eugenio Garin – che l'umanista umbro è qui assai vicino alle più celebri pagine di Gerolamo Rorario ed alla sua recisa affermazione che gli animali sanno usare la ragione assai meglio di quanto non sappiano fare i superbi uomini.[27]

E' ben vero che alcuni tra i massimi filosofi, il «Commentatore» Averroè, il beato Tommaso e molti altri uomini eccellenti per dottrina ed ingegno hanno cercato di produre delle prove più cogenti per confermare alla nostra specie il previlegio dell'immortalità. Galeotto è però convinto che esse possano ugualmente servire per dimostrare anche la immortalità delle anime degli animali e che, pertanto, abbia ragione lo Scoto quando, tagliando questo nodo, affida una simile credenza al puro dominio della «fides».[28] D'altro canto, gli unici argomenti che potrebbero avere un qualche peso sono, se mai, quelli avanzati dai maghi quando, concordando con Avicenna, affermano che la nostra anima ha il potere di mutare la natura delle cose e che riesce, con semplici parole, a muovere i monti, rendere sterili le messi e trasformare, addirittura, gli uomini in bestie.[29] Il medico-filosofo insiste abilmente su queste ragioni di carattere così sospetto, corroborandole, persino, con la citazione di un passo di Giustino che attribuirebbe anche a Mosè la conoscenza dei «segreti egizî» e il possesso delle arti magiche. Ritiene, nondimento, che neppure le ipotesi dei maghi possano fornire quell'«inconcussa veritas», scevra da ogni dubbio che costituisce la certezza della scienza. Perciò l'immortalità dell'anima può avere soltanto un fondamento di credenza, riposto nell'«auctoritas» dei testi sacri e delle opinioni degli antichi e degli autori cristiani, ma non sull'argomentazione rigorosa della ragione.[30]

E' quindi comprensibile che Galeotto Marzio prenda lo spunto da simili conclusioni per indagare più a fondo la natura specifica della «fides». Egli scrive – certo – che ciascuno si salva per la propria fede, con parole nelle quali non credo si debba riconoscere alcun preciso accento preluterano, bensì la pura constatazione che le dottrine religiose identificano sempre «fides» e «salus». Però si richiama subito ad un testo di Cicerone per dire che la fede è così chiamata «quia fiat quod dictum est», cita Ovidio per accostare la «fides» alla «credulitas», mentre interpreta a suo modo un classico testo paolino per ribadire che la credenza è «minimis quoque rebus et ratione carentibus addita». Daltronde, ciò che accomuna tra loro tutte le «fedi» è proprio l'accettazione della «parola», il riconoscere come verità assoluta l'«auditus per verbum».[31]

Così gli Ebrei prestarono fede al racconto di Mosè, quando questi affermò di aver ricevuto da Dio le tavole della Legge; così i Musulmani fondarono la propria legge sull'unica testimonianza delle parole di Maometto; e così anche i pagani ritennero che, in materia di religione e di fede, ci si dovesse sempre attenere agli insegnamenti tradizionalmente attribuiti agli dei. E' questa la ragione per cui fu condannato a morte Socrate che sembrava nutrire dei dubbi su queste credenze; ma non agirono diversamente i senatori romani quando fecero ardere i libri di Numa Pompilio nei quali erano contenute opinioni non conformi ai miti religiosi, o la Chiesa cristiana quando espunse dai suoi canoni i vangeli attribuiti all'apostolo Andrea.[32] In ogni tempo ed in ogni luogo, le «fides» hanno avuto dunque nel massimo sospetto ogni idea che si allontanasse dalla loro ortodossia e, soprattutto, hanno temuto e condannato la filosofia «quoniam rationibus utitur humanis a quibus fides atque religio est alienior».

Basterebbero queste prime conclusioni per chiarire l'atteggiamento assunto da Galeotto nei confronti delle «leges» e di tutte quelle credenze «popolari» che – come ha detto esattamente Averroè — sono però più salde di quelle dei filosofi, perché possiedono la forza della persuasione verisimile, anche se mancano della ben più difficile evidenza della ragione.[33] Ma l'analisi dell'umanista non si arresta a questo punto. Da filosofo che conosce bene le temibili conseguenze civili della cieca fede, egli sottolinea con energia che ogni religione coltiva nei proprî adepti il più profondo disprezzo per tutte le altre, mentre si esalta come l'unica depositaria di tutta la verità. Che, poi, un tale atteggiamento sia inevitabile e derivi appunto dal carattere non razionale, mitico e favoloso della «fides» è sua convinzione profonda, suffragata dal fatto che la certezza di appartenere all'unica religione «vera» suscita sempre l'intolleranza e l'odio per tutte le altre «sectae», giudicate nemiche dell'unica «rivelazione». Per questo, se i Romani disprezzarono i Giudei, questi, a loro volta, non furono meno duri nella loro radicale condanna di tutti gli odiati Gentili; e si comprende perché Svetonio e Tacito disprezzassero la fede cristiana che ritenevano «esiziale», fautrice di malefici e di nefande «superstitiones». Eppure costoro erano uomini dotti, convinti di seguire la giusta religione, scrupolosissimi del culto divino, ma che, proprio perciò, condannavano una fede ai loro occhi falsa e bugiarda.[34] Con un riferimento ben meditato ad una delle crisi più gravi della storia cristiana delle origini, Galeotto ricorda che anche all'interno delle varie religioni sorgono di continuo divisioni, contrasti e conflitti tra i credenti che si considerano tutti depositarî della vera fede e respingono ogni opinione dissenziente, come dimostrano appunto le vicende e le persecuzioni dei Manichei e la loro condanna, altrettanto intransigente, delle dottrine della Chiesa ortodossa. Quegli eretici erano infatti assolutamente convinti di seguire una religione migliore e più pura; e così, mentre respingevano l'Antico Testamento come un libro pieno di favole e miti nefandi, affermavano che Dio è solo l'autore di tutti i beni e delle «cose eterne», prive di errore e di vizio, laddove le cose

transeunti, caduche e malvage traggono origine da Satana. Il sole era, per essi, l'immagine vivente di Dio, l'eterno splendore da Lui emanato, il perfetto simbolo dello ordine cosmico. Eppure questa religione – che sembra esercitare sul filosofo umanista un fascino sottile, come forma più razionale dei miti religiosi – fu condannata e dispersa, nella stessa maniera tenuta da altri persecutori, ugualmente convinti del loro buon diritto, che non avevano esitato a considerare Cristo uno scellerato colpevole, degno della croce, ed i suoi seguaci degli uomini ribelli all'autorità e pericolosi per l'ordine civile.[35] E che anche questi nemici del cristianesimo potessero essere in perfetta buona fede, ed, anzi, uomini nobilissimi adorni delle migliori virtù, lo dimostra il caso di Traiano che Galeotto Marzio usa, con indubbia abilità, proprio per rivendicare anche ai pagani il diritto alla salvezza. Sarebbe, infatti, sommamente ingiusto negare la possibilità della salute eterna a chi, ritenendo di servire il vero Dio, ha operato nel mondo secondo virtù e giustizia.[36]

Siffatti argomenti che l'umanista propone con la ferma decisione di una coscienza avversa all'oscura intolleranza consustanziale a tutte le credenze nell'autorità della «parola», costituiscono, certamente, il nodo cruciale del suo discorso. Né è mancato chi ha citato, a questo proposito, addirittura i nomi del Descartes e di Pierre Bayle e indicato nel richiamo «malizioso» alle dottrine manichee un nuovo motivo per riconnettere Galeotto Marzio se non alla storia, almeno alla preistoria del libertinismo.[37] Senza dubbio, si tratta di idee che ispirano le pagine più acute ed erosive del *De incognitis*, quelle ove una critica sottile ed insistente si lega alla convinta rivendicazione di quei valori morali e civili che, al di là di ogni diversità di credenza o di «setta», dovrebbero rappresentare il solo criterio di virtù e di merito per una giusta salvezza. Ma più che insistere nel giuoco sempre avventuroso di facili estrapolazioni storiche, sarà meglio seguire l'autore nella sua recisa affermazione che nessuno può fondare la propria fede sulla testimonianza di altri uomini, siano essi pure dotti e santi come lo furono Agostino, Ambrogio, Tommaso e lo Scoto, perchè anch'essi possono avere errato; così come non possono costituire ragione di fede i molti miracoli, vantati, del resto, da ogni religione e, persino dall'arte magica.[38] Nella natura – ribadisce Galeotto – accadono, infatti, tanti e così straordinarî fenomeni il cui preteso carattere «eccezionale» dipende soltanto dalla nostra ignoranza delle leggi più segrete dell'ordine cosmico. E mi sembra assai significativo che tra questi fenomeni, così spesso ricordati anche dagli antichi, egli ponga anche la eclissi che si verificò durante la passione di Cristo, considerata non diversa da altri «prodigi», quali, ad esempio, l'improvvisa deviazione del sole che accadde durante il passaggio degli Ebrei attraverso il Mar Rosso e dalla quale i poeti pagani avrebbero tratto la favola di Fetonte.[39] Comunque, fermo nella sua irriducibile distinzione, il Marzio scrive che l'unico valido «fundamentum fidei» riposa solo sulla parola di Dio; e non accetta alcuna delle argomentazioni che i filosofi e i sapienti dell'antichità ci hanno tramandato per

corroborare la fede con ragionamenti razionali, imitati, in questo, subito anche dai teologi cristiani. Tali ragionamenti, così come la stessa autorità dei filosofi, non hanno alcuna ragion d'essere per il credente il quale non dovrebbe mai confondere due atteggiamenti così diversi come la «credenza» e l'evidenza razionale. Sicchè, per quanto concerne la fede, unici principî validi dovranno essere la tradizione e la adesione a quell'insegnamento che ciascun fedele reputa divino.[40]

E' chiaro che, con la riduzione della «fides» alla pura accettazione ed osservanza della «parola», Galeotto intende ridurre ulteriormente il campo della credenza religiosa ed escludere qualsiasi contaminazione della verità razionale. Ma la sua critica diventa ancora più incisiva quando si serve della sua conoscenza delle civiltà antiche per dimostrare che tutte le credenze hanno tra loro profonda somiglianze, seguono riti e prassi assai affini. Non gli è, invero, difficile osservare che anche i pagani praticavano un certo tipo di battesimo, che essi credevano alla presenza di Giove durante la consumazione di alcuni sacrifici, in modo non dissimile dalla credenza cristiana nel miracolo eucaristico, evento certo « praeter omnem rationem », e che, come i cristiani, avevano fede in un giudizio divino per l'altra vita e profetizzavano la futura fine del mondo.[41] Se questo è vero, e se ogni fede crede di esser sempre confermata da Dio, com'è mai possibile che un uomo, il quale abbia venerato la divinità nell'unica forma che gli è stata insegnata, osservandone diligentemente i comandamenti, sia condannato in eterno, solo perché ha ignorato una religione a lui estranea? E come si può ritener conforme al canone della giustizia divina una punizione inflitta a chi sempre si è sforzato di amare e seguire il proprio Dio? Perciò, con un atteggiamento che si avvicina a quello fissato in uno dei testi più esemplari dell'irenismo quattrocentesco, il *De pace fidei* di Niccolò Cusano, anche Galeotto afferma che, come noi veneriamo Cristo quale figlio di Dio, anche gli altri popoli, reputando di rendersi grati a Dio, onorano altre divinità quali suoi figli o messaggeri. Concordi con i cristiani nell'omaggio naturale all'eterno principio immortale dal quale discende ogni ordine fisico o morale, essi dissentano da noi su cose, che, in ultima analisi, resteranno sempre occulte e incomprensibili all'intelletto umano. Ma l'autore del *De incognitis* si rifiuta di credere che non sia grato a Dio un tributo di fede che, al pari di quello dei cristiani, è fondato soltanto sull'«auditus» e, cioè, sull'adesione ad una «tradition» ed a parole e insegnamenti considerati divini. E, con una conclusione che ha già davvero su quella linea di pensiero che porta all'affermazione degli ideali di tolleranza ed all'idea irenistica di un'unica naturale «religio», il Marzio afferma che anche noi cristiani accettiamo, sull'unica testimonianza delle nostre «scritture» una fede giudicata buona e sincera, ma non abbiamo altra certezza della sua verità effettiva, al di fuori delle parole di colui che le medesime «scritture» proclamano Dio.[42] Anche su noi potrebbe, dunque, pendere il terrore di quella pena eterna che attribuiamo, in modo così irrevocabile, a tutti coloro che seguono le «false» fedi diverse.

Con un'ironia tanto più evidente quanto è più contenuta sul filo stringato del suo discorso. Galeotto respinge anche l'opinione degli «stolti» che fanno discendere la condanna dei pagani dalla loro mancata conversione alla religione ebraica, l'unica che, a quei tempi, sarebbe stata gradita a Dio. Anzi, proponendo un argomento che avrebbe poi avuto tanti interessanti sviluppi tra Cinquecento e Settecento, per confluire nella complessa trama delle opinioni libertine, rovescia il giudizio tradizionale sulle due civiltà, contrapponendo ai severi e virtuosi romani quei Giudei che le stesse Scritture ci descrivono come «un popolo pessimo e sfrenato nella libidine», così superstizioso e peccaminoso da meritare i peggiori castighi e l'imposizione del duro giogo della legge. Quel popolo che Dio avrebbe preferito e prescelto come depositario della sua «parola» è, insomma, per l'umanista, assai peggiore di quei pagani ai quali non si può negare di aver esercitato ed onorato almeno le virtù naturali confermate anche dalla «rivelazione» cristiana.[43] Ma il punto centrale dell'argomentazione di Galeotto è piuttosto un altro, coerente con tutta la linea del suo ragionamento: la difficoltà, o meglio l'impossibilità, di dimostrare che una qualsiasi religione sia falsa, dal momento che tutte le sue affermazioni e comandi sono cose del tutto estranee alla ragione, impenetrabili ai suoi strumenti. Ciò significa che nessun'uomo, «gentile» o giudeo, avrebbe potuto essere condannato prima di aver compreso la falsità della propria fede, ossia, prima di aver raggiunto una conclusione impossibile per il suo intelletto. E la stessa ragione deve valere però anche per tutti coloro che non furono in grado di comprendere il messaggio e le leggi cristiane, per chi non ha mai sentito parlare della fede di Cristo, per gli stessi musulmani che pure venerano Cristo come un santo profeta. Del resto, a interpretare rettamente le Scritture, è evidente che Cristo esige per tutti la sola fede come condizione essenziale della salvezza, mentre impone l'obbligo del battesimo solo a chi entra a far parte della «religio» cristiana. Perciò non solo i musulmani, gli ebrei, gli eretici e i «gentili» possono salvarsi, purchè nutrano un una fede sincera, ma ogni uomo, quale che sia la sua religione, può sperare nella beatitudine eterna, purchè sappia vivere bene e rettamente, secondo i precetti del Dio che egli onora. Certo, il mistero del giudizio eterno è cosa dinanzi alla quale tutti i ragionamenti umani sono sempre fallaci; tuttavia, alcuni chiari presagi c'inducono a ritenere che la buona fede e la virtù avranno sempre la loro ricompensa.[44]

Si potrebbe chiosare a lungo questi testi del *De incognitis*, nei quali ricorrono temi destinati a diventare centrali ne dibattiti controversistici dell'età della Riforma, si tratti dell'appello alla pura «fides», oppure della rivendicazione del carattere meritorio delle virtù umane, o, ancora, di quella radicale svalutazione di ogni forma e rituale esteriore che doveva costituire, non a caso, un carattere tipico del radicalismo protestante di origine e tradizione umanistica. Non sarebbe neppure fuori luogo sottolineare l'evidente connessione tra l'atteggiamento così ironico e tollerante del medico umanista e la certezza che il

solo nucleo « vero » di ogni religione è costituito dalla fede in un ordine supremo alla conoscenza del quale il filosofo sa invece giungere per la via della ragione. Ma, soprattutto, si dovrà sottolineare come Galeotto Marzio — lo dimostrano le pagine del *De incognitis* ove si discute del libero arbitrio e dalle predestinazione — non si nasconda e dichiari, anzi, nel modo più esplicito che una simile conoscenza non ha nulla in comune con quella dei teologi. Anche qui egli muove dal riconoscimento che le dottrine dei filosofi e dei teologi intorno all'essenza della felicità o « beatitudo » *sembrano* identiche, per dichiarare però subito il loro radicale dissenso riguardo ai modi con i quali si può conseguirla. Per il filosofo, le azioni rette, la purezza dei costumi, l'integrità della vita, insomma, tutte le virtù fondate sul libero arbitrio sono già titolo sufficiente per meritare la « beatitudine »; e ne fanno fede Cicerone, Virgilio e Boezio del tutto concordi nell'attribuire il « celeste soggiorno » agli uomini che siano stati buoni, virtuosi e meritevoli dei loro simili.[45] Ma con tale opinione contrasta la dura dottrina teologica della predestinazione che, mentre toglie ogni valore al libero arbitrio, indica nella pura scelta della volontà divina la fonte di ogni salvezza o dannazione. Citando varî paolini, gli stessi che avranno tanta parte nell'immane dibattito teologico cinquecentesco, Galeotto sviluppa con rigore questo assunto e nega che lo si possa limitare o attenuare in alcun modo. Sa pure servirsi delle *Retractationes* agostiniane per confermare che Dio « non elegge alcuno perché agirà rettamente », ma che, al contrario, « costui agirà rettamente proprio perché è stato eletto ». Perciò, chi intende accettare le dottrine dei teologi deve pure riconoscere che Dio, nella sua infinita onnipotenza, può addirittura liberare alcuni colpevoli dalle malvagità che hanno commesso e condannare altri per i peccati che non hanno compiuto; giacchè i suoi giudizi sono « occulta et abyssus multa », incomprensibili e impenetrabili, e devono essere soltanto accolti con la più umile venerazione.[46]

Ecco perché l'umanista può subito insinuare in questo contesto un tema che avrà anche esso sviluppi storici così importanti, appunto nelle correnti radicali della Riforma e tra gli « eretici » di formazione umanistica: cioè, che la predestinazione, l'« electio divina » può essere concessa da Dio a chiunque Egli voglia, indipendentemente non solo dalla rettitudine delle azioni, bensì anche dal suo battesimo e dall'appartenenza ad una confessione di fede. Né egli ritiene che la parola evangelica, là dove allude alla rigenerazione « per mezzo dell'acqua e dello spirito santo », debba essere interpretata « secondo la lettera », bensì, al contrario, con quella « libertà di spirito » che sa penetrarne le più vere e riposte intenzioni. Così, se accetta che il battesimo possa essere condizione di salvezza per gli appartenenti dalla « fede » cristiana, non crede che questo rito o cerimonia debba valere anche per gli « altri », per tutti coloro che non conoscono e non hanno mai inteso la rivelazione del Cristo. E che vi siano molte genti che non poterono e non possono conoscere la « legge » cristiana, per ragioni più forti di ogni volere o potere umano, è cosa certa ed evidente.[47]

E' vero che il «profondissimo ed eloquentissimo filosofo ed oratore» Firmiano Lattanzio ha creduto di aver sconfitto gli astronomi e di aver distrutto con forbiti argomenti l'ipotesi della rotondità della terra e della esistenza degli antipodi. Ma a questo «famoso confutatore» è facile obiettare, con la consueta ironia, che tutti i suoi argomenti sono assurdi e ridicoli, privi comunque di ogni valore dimostrativo. Se, dunque, altri uomini possono vivere nella parte ancora ignota del mondo, per necessità inconsapevoli della nostra fede e delle sue leggi, sarebbe più che ingiusto crudele supporre che essi siano condannati in eterno, senza alcuna loro colpa o responsabilità.[48]

Con queste parole, scritte in anni già non lontani dal viaggio di Colombo, Galeotto tocca un altro tema che avrebbe anch'esso fornito tanta materia a lunghe dispute teologiche ed aperto la via alle più ardite speculazioni sulle origini del genere umano, il significato della narrazione biblica, il valore e il senso del mito adamitico.[49] Si deve però ricordare che critica rivolta alle tesi predestinazionistiche non implica l'accettazione delle tesi teologiche sul libero arbitrio o, men che mai, l'adezione a dottrine di tipo pelagiano. Per la sua meditazione che si muove su di un piano così diverso da quello della «fides» simili problemi sono razionalmente insolubili, proprio perché nascono dall'interpretazione sempre più complessa, sofisticata ed «umana» della parola divina, sottoposta alla pesante intrusione di argomenti filosofici. Sicchè, parlando semplicemente da puro filosofo, Galeotto può confutare coloro che attribuiscono le opere giuste e le azioni virtuose all'arbitrio umano, per ricondurre, invece, ogni nostra volontà, desiderio ed operazione al comune ordine di natura ed alle sue leggi. Questa natura è certo portata necessariamente verso il bene; e le indoli dei diversi uomini, le loro disposizioni e tendenze sono sufficienti a permettere che essi, illuminati dalla ragione, distinguano, in modo naturale, il bene e il male. Nondimeno il fatto che tali disposizioni siano il risultato di precise influenze celesti e dipendano da eventi, processi e situazioni cosmiche è un altro dato indiscutibile che il filosofo non può negare. Egli sa che la volontà può fare soltanto ciò a cui la spinge la natura, secondo un ordine di cause che risale sempre, in ultima analisi, a Dio ed alle leggi con le quali Egli ha costruito il sistema del mondo. E sarà, quindi, pronto a riconoscere, secondo le parole del Profeta, che «tutte le azioni sono compiute in noi da Dio» e che da Lui discende anche quella disposizione a conoscere alla quale dobbiamo la sicura intelligenza del vero bene.[50]

Non v'è dubbio che, con questo argomento, Galeotto intende ribadire un idea sempre dominante nella sua opera: la stretta, inseparabile connessione tra i diversi destini umani e i grandi processi e leggi cosmiche. Sfiorando già un problematica che, più tardi, sarà al centro di un'opera così ardua e complessa come il *De fato* del Pomponazzi, egli non esita a dichiarare che persino la durata della vita di ciascun uomo è determinata dagli influssi celesti e che essa dipende dalla particolare disposizione degli intermediari naturali dei quali

Dio si serve.[51] Di più: già nel *De incognitis* e, poi, ancora, con più ampia e approfondita argomentazione nel *De doctrina promiscua*, assume decisamente la difesa dell'astrologia disciplina così cara anche ai suoi colleghi bolognesi Girolamo Manfredi e Antonio Urceo Codro e così praticata nell'ambiente padovano, per confutare le ragioni addotte de Agostino contro i « mathematici » e riconoscere il pieno valore di una disciplina che permette di prevedere sia i più riposti eventi naturali, sia le indoli e i comportamenti degli uomini.[52] Proprio nel *De doctrina promiscua* l'immaginazione cosmologica di Galeotto Marzio assume un'ancor più netta coloritura astrologica, con l'insistente richiamo al potere decisivo degli influssi stellari, regolatori di tanta parte della vita umana, sia che si tratti della scelta dei nomi, della cura delle malattie, della preparazione dei medicamenti e della determinazione delle ore e dei giorni fausti, sia che si debba, invece, deliberare intorno a ciò che occorre fare a seconda dei tempi e situazioni celesti, sia che si mediti sulla fondazione e la sorte di nuove città o sulla fortuna degli Stati.[53] Sono queste, appunto, le ragioni di fondo che lo inducono a respingere le critiche rivolte da Averroè ad Avicenna per le sue credenze astrologiche ed a ripetere, con Manilio, che « nascendo moriamo e la nostra vita dipende dal nostro principio ».[54] Convinto che chi ignori l'astrologia può esser medico solo di nome e non di fatto, concorda con il sapiente persiano nell'accentuare il valore e la forza di quella fede o certezza operante che rende gli uomini capaci di credere nella propria sorte e di realizzare i proprî disegni.[55] Ma il suo acceso apprezzamento della « scientia de coelestibus » è ancor meglio espresso in altre pagine dello stesso libro ove leggiamo che i cieli sono come « i templi degli dei immortali » e che, per i filosofi, il cielo « è sempre stato e sempre sarà », immutabile nella sua eterna perfezione, non creato e non perituro.[56] Del resto, proprio nei cieli sono già segnate, come immagini e sigilli eterni, le forme perenni di tutte le cose che furono, sono e saranno, così come vi è iscritto il loro corso naturale e inevitabile. E in essi si può leggere, come in un libro insieme occulto e svelato, il procedere futuro degli eventi, la sorte che sovrasta non solo agli uomini, ai loro corpi ed alle loro fortune, ma anche ai « maxima imperia », soggetti, come tutta la realtà mondana, alle supreme leggi astrali.[57] Ora, Galeotto non può certo ignorare che simili idee contrastano con le dottrine dei teologi; che molti di loro hanno condannato e condannano l'astrologia come arte superstiziosa e irreligiosa; che, infine, la stessa ipotesi dell'eternità del mondo è inconciliabile con il dogma cristiano e biblico della creazione. Ricorre però alle opinioni attribuite ad Alberto Magno e a Tommaso d'Aquino per ribattere che persino dei santi uomini di Chiesa hanno ammesso l'azione degli influssi celesti, almeno come causa delle tendenze o inclinazioni umane. E forse — aggiunge — non è stato proprio Alberto il difensore della dottrina dell'« electio » contro chi riteneva che distruggesse il libero arbitrio, sostenendone, insieme, la verità scientifica e la liceità anche per i « fedeli » cristiani ?[58]

Invero – Galeotto non si stanca di ripeterlo – chi intende conoscere davvero la natura delle cose può seguire soltanto la via della ragione che proprio nella scienza astrologica, intesa in senso «matematico» e senza alcuna concessione alle superstizioni necromantiche, ha uno dei «modelli» essenziali.[59] E' ben vero che gli uomini indotti tendono tendono piuttosto a interpretare il mondo come una favola, a popolarlo di divinità e identificare con gli dei anche quelle forme perpetue delle cose la loro sede nella mente divina. Ché anzi hanno spinto la loro immaginazione sino a trasformare in un dio persino l'organo della generazione e a identificare Priapo con l'eterno principio della vita.[60] Ma a simili favole forniscono la migliore risposta gli astrologi, quando indicano nel cielo il vero principio «informatore» delle cose e, contro l'insidiosa malizia dei demoni, svelano che ogni realtà è opera divina, compiuta però per mezzo di strumenti e intermediari celesti. Si dà spaccio così a tutte le illusioni e le affabulazioni occulte che fanno smarrire la mente umana e le impediscono di comprendere la pura verità della natura, mentre l'astrologia sembra assumere il carattere essenziale di una scienza «esatta» alla quale spetti di render conto dei processi più universali della realtà, al di fuori di ogni spiegazione mitica o sovrannaturale.[61]

Che poi Galeotto abbia della scienza un concetto assai rigoroso che non ignora il severo costume intellettuale dei migliori «magistri patavini» è confermato da alcuni testi del *De doctrina promiscua* sui quali giova brevemente soffermarsi, perchè mettono veramente a fuoco la sua idea del sapere. Trattando appunto di che sia la scienza, dei diversi modi d'intendere questo termine e, ancora, della beatitudine che consegue al suo possesso, l'umanista fissa quattro punti preliminari, tutti riconducibili alla tradizione peripatetica. Il primo di tali requisiti è il carattere di cognizione «certa» che la scienza deve possedere, sì da non essere mai soggetta ad alcun dubbio o «cavillazione». Il secondo concerne, invece, l'oggetto della conoscenza scientifica che, secondo una celebre affermazione aristotelica, deve esser costituito dalle «res necessariae». In terzo luogo, il Marzio vuole che le cause stesse della cognizione scientifica siano chiare ed evidenti all'intelletto il quale dev'essere capace di ripercorrerne compiutamente l'ordine logico sistematico. Il che implica, come quarta condizione, che tutti i contenuti della scienza debbono esser provati per mezzo di sillogismi e di argomentazioni, in modo da costituire un complesso organico, rigoroso e coerente.[62] Non v'è dubbio che una simile definizione mira a delimitare il campo della scienza, escludendone anche quelle attività o arti «occulte», come l'alchimia o la magia, nei confronti delle quali Galeotto ha un atteggiamento assai prudente, ben distinto, in ogni caso, dalla netta connotazione positiva della «magia benefica» proposta, negli stessi anni, da Marsilio Ficino. Intanto, e per prima cosa, né la magia, né l'alchimia hanno un effettivo carattere scientifico, perché accolgono molte cognizioni prive di una solida base argomentativa. E se l'umanista concorda con Averroè nel ritenere che si tratti, in

ogni caso, di «arti mirabili», capaci di produrre indubbiamente effetti eccezionali ed operazioni mirabili, è però consapevole che di simili effetti ed operazioni s'ignorano le vere cause ed i processi reali. Sicchè alla magia ed all'alchimia sarà bene attribuire il nome di «cultura» o di «religio», riconducendole in quel dominio della «fides» che resta sempre estranea all'indagine razionale del filosofo.[63]

Ciò non significa che questo non cerchi, come l'uomo di religione, una sua beatitudine eterna, non persegua una propria conoscenza piena e compiuta del sommo bene, del fine ultimo, dell'essere che sovrasta ogni particolare sostanza. E tale conoscenza è certo anche amore, adesione al principio divino che si raggiunge per mezzo di rivelazioni, scritture e «auctoritates», bensì con la ricerca limpida e sicura dell'intelletto. Se, dunque, i teologi indicheranno sempre agli uomini una beatitudine sovrannaturale che ha come unico fondamento una «testimonianza» o un «messaggio» e si colora di immagini e raffigurazioni mitiche, spetterà invece ai filosofi insegnare le ragioni assai diverse di una beatitudine speculativa «naturale», la stessa di cui hanno parlato il grande Commentatore o, in tempi più vicini, il patavino Gaetano da Thiene.[64]

Con una rivendicazione così eloquente del fine ultimo del sapere razionale che pone la mente umana in comunione con la verità eterna, Galeotto conclude la sua apologia della «philosophia», condotta con la libera mentalità di un intellettuale ugualmente partecipa dell'esperienza critica umanistica e della tradizione speculativa patavina. Eppure non credo che si colga sino in fondo la sua personalità ove non si ricordi che questo filosofo, così attratto da un modello rigoroso del sapere, è lo stesso scrittore che, nel *De doctrina promiscua*, ha scritto alcune pagine di singolare forza, quasi per contrapporre l'ascetismo contemplativo dei filosofi all'immutabile impulso della vita e dei suoi desideri corporei. I «pensatori» — e il Marzio forse allude proprio ad uomini e dottrine del suo tempo e, probabilmente, al «divino» Marsilio — dichiarendo di disprezzare i piaceri del corpo, affettano il più grande distacco da tutti i bisogni della vita naturale e dichiarano di non temere e di non sperare, di ignorare allegrezza o dolore. Ma costoro se vogliono davvero proporsi di rendersi simili a Dio, ossia a un principio assoluto che non può avere corpo, debbono rifiutare la loro stessa natura umana che è fatta di «corpo» non meno che di «anima». Perché se è vero che la contemplazione può condurre all'estasi più pura, non è men certo che un tale stato è incompatibile con l'umana corporeità, contrasta con l'essenza di un essere al quale è dato in sorte di vivere nella compiuta e inseparabile «totalità» del proprio essere.[65] Alludendo a quei filosofi che teorizzano soltanto il puro amore divino e dicono di aspirare al distacco dal «carcere corporeo», osserva che il loro muoversi, parlare o strepitare non è, in realtà, un vero segno di vita, perché la loro contemplazione li ha, di fatto, estraniati dal mondo, rendendoli come morti. E non è certo senza un preciso sottinteso ironico, che Galeotto insiste sull'obbligo, per il filosofo, di astenersi da ogni attività sessuale, considerata come la naturale manifestazione della continuità corporea

della vita umana.[66] Con un curioso tratto umoristico egli ricordi il classico episodio della sfida di Frine a Senocrate, il «filosofo-statua», capace sì di resistere agli allettamenti della cortigiana, ma solo perché in lui erano spenti tutti gli istinti e i desideri vitali. Lasciando ad altri il vanto di scrivere che la corporeità «non appartiene» ai filosofi, l'umanista umbro non dubita che ciò sia effettivamente vero, ma solo per coloro che trasformano la filosofia in una meditazione sulla morte.[67] Ben diversa mi sembra invece la conclusione alla quale egli giunge, al chiudersi del suo discorso, sempre volto ad accentuare il carattere razionale della filosofia, il suo carattere di «meditazione sulla vita», sull'unico grande prodigio che è costituito dall'ordine evidente a compiutamente comprensibile della natura. Né può stupire che la sua ferma difesa dei diritti della «scientia» contro tutte le pretese delle «auctoritates» e dei dogmi non sia attrattato da una sorta di «mistica profana» che farebbe cadere nuovamente i confini tra la «philosophia» e la «fides». Per lui esiste un solo compito del filosofare, una sola perfezione e beatitudine degna degli uomini: ed è quella che si raggiunge quando la mente si rispecchia nell'eterna vicenda del cosmo e riscopre nel perenne moto degli astri come nella struttura del corpo umano il segno di una sapienza immutabile, cosi lontana e superiore a tutti i tentativi umani di darle un volto e una «parola».

Note

[1] Ampi riferimenti alla letteratura critica ungherese precedente sono contenuti nel recente lavoro di V. Gyenis, *Galeotto et la facétie humaniste hongroise*, in: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae*, Sectio philologica moderna, 1975, pp. 43-59. Mi limito inoltre a ricordare il lavoro di E. Abel in «Analecta ad historiam renascentium in Hungaria litterarum spectantia», Budapestini—Lipsiae, 1880, pp. 229-294; Várady, I. *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, Roma, 1933-1934, s. ind.; Kardos, T., *Mattia Corvino re umanista*, in «La Rinascita», III (1940), pp. 803-841; IV (1941), pp. 69-83.

[2] Galeottus Martius Narniensis *Epistolae*, editi L. Juhász, Roma, 1930; ID., *Invectivae in Franciscum Philelphum*, edidit L. Juhász, Lipsiae, 1932; ID., *Carmina*, edidit L. Juhász, Budapest, Bononiae, Lipsiae, 1932; ID., *De egregie, sapienter, jocose dictis ac factis Regis Mathiae ad Ducem Johannem ejus filium liber*, edidit L. Juhász, Lipsiae, 1934 («Bibliotheca scriptorum medii recentisque aevorum», Saec. XV).

[3] Per il *De homine* e per la successiva polemica tra Galeotto e Giorgio Merula ho consultato i seguenti incunaboli: Galeotti Martii *De homine* (Venezia, Federico de' Conti, c. 1472; *Indice generale degli Incunaboli delle Bibliotheche d'Italia*, III, Roma, 1954, n. 4130 — BMC, VII, 1134); *De homine libri duo* (Boblogna, tip. del Barbatia, c. 1475; *Indice generale* . . . , cit., III, n. 4131 = H*7433, BMC, VI, 813); *De homine liber primus. Refutatio obiectorum in librum de homine* (con) Georgius Merula, *In Librum de homine*, Milano, Filippo Mantegazza, XIII Kal dec (19 IX) 1490 (*Indice generale* . . . , cit., IV, n. 4132 = H* 7434, BMC, VI, 784); Galeotti Martii *Refutatio obiectorum in librum de homine*, Venezia, Jacques le Rouge, 1476 (*Indice generale* . . . , cit., IV, n. 4134 = H 7437, BMC, V, 215; *Refutatio obiectorum in librum de homine*, Bologna, Domenico de' Lapi, 1476 (*Indice generale* . . . , cit., IV. n, 4133 = H* 7436, BMC, VI, 813). Per le citazioni ed i riferimenti seguo l'incunabolo bolognese del 1475 (c.) nella seguente copia: Firenze, B. N., B. 4. n. 28. Per il *De doctrina promiscua* seguo, tra le edizioni cinquecentesche, la seguente: Galeotti Martii Narniensis *De doctrina promiscua liber*, Florentiae, apud Laurentium Torrentinum, MDXLVIII.

[4] Galeotto Marzio da Narni, *Quel che i più non sanno (De incognitis vulgo)*, a cura di M. Frezza, con prefazione di G. Toffanin, Napoli, 1948; ID., *Varia dottrina (Liber doctrinae promiscuae)*, a cura di M. Frezza, Napoli, 1949; ID., *Chiromanzia (Chiromatia perfectae)*, a cura di M. Frezza, Napoli, 1951.

[5] Cfr. n. prec.

[6] Sulla biografia di Galeotto, ancora molto incerta ed oscura, cfr., oltre al lavoro dello Abel cit. a n. I, queste fonti principali: Tiraboschi, G., *Storia della letteratura italiana*, VI, L. II, Modena, 17, pp. 351-359; Eroli, G., *Notizie sopra Galeotto Marzio*, in *Miscellanea storica narnense compilata per* Narni, G. E., I, 1858, pp. 170-201; Cantú, C. *Gli eretici d'Italia*, Torino, 1862-1866, I. p. 182 →; Malagola, C., Della vita e delle opere di *Antonio Urceo detto Codro*, Bologna, 1878, pp.; Gabotto, G.—Badini Confalonieri, A., *Vita di Giorgio Merula*, Alessandria, 1894, pp. 26-30; Bertoni, G., *Guarino da Verona fra letterati e cortigiani a Ferrara (1429—1460)*, Genève, 1921, pp. 54-55; Raimondi, E., *Politica e commedia*, Bologna, 1972, pp. 24-26.

[7] Cfr. Sanudo, M., *Itinerario per la terraforma veneziana*, ed. Rawdon Brown, Padova, pp. 37, XVII sgg.; ID., *Vite dei Duchi di Venezia*, in R. I. S., XXII, Mediolani, 1733, coll. 1206-1207 (sotto la data del 1477).

[8] Cfr. Frezza, nell'Intr. alla sua antologia del *De doctrina promiscua*, cit. p., XXIX.

[9] Cfr., ad es., Frezza, M., *Introduzione a Pomponazzi: Galeotto Marzio*, in «Italica» XXVI (1949), pp. 136-140.

[10] Per il giudizio del Fiandino *(De animorum immortalitate*, Mantuae, 1519), cfr. Garin, E., *Polemiche pomponazziane*, in: *Rivista critica di Storia della Filosofia*, XXVII (1972), pp. 223-228, part., pp. 225-226.

[11] Cfr., in particolare, Briggs, E. R., *Un pionnier de la pensée libre au XVe siècle: Galeotto Marzio da Narni (1427?—1497?)*, in *Aspects du libertinisme au XVIe siècle. Actes du Colloque international de Sommières*, Paris, 1974, pp. 75-84 («De Pétrarque à Descartes», XXX).

[12] *Ibid.*, p. 83.

[13] *De doctrina promiscua*, cit., p. 262. Per l'identificazione del *Cajetanus familiaris noster* con Gaetano da Thiene. Cfr. Garin, E., in: *Giornale critico della Filosofia italiana*, XXIX (1950), pp. 382-383. Ma v. anche Saitta, G., *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, I, *L'Umanesimo*, Firenze, 1961², pp. 467-472, part. p. 468. Assai generico il giudizio su Galeotto proposto in questo articolo.

[14] Cfr., Raimondi, *op. cit.*, p. 26.

[15] Cfr. Frezza, Intr. al *De incognitis vulgo*, cit., pp. XXXI-XXXII.

[16] Sull'atteggiamento di Galeotto nei confronti dell'astrologia cfr. quanto scrive E. Garin, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Bari, 1976, pp. 48-49.

[17] Cfr. oltre, p.

[18] Cfr. oltre, p.

[19] Per il *De homine* mi servo dell'ed. già indicata a n. 3. Particolarmente significative dell'atteggiamento di Galeotto sono le cc. 40 v sgg.; ma assai tipiche anche taluni passi delle cc. 25 r, 29v-30r.

[20] Particolarmente interessante è la distinzione, del resto non originale, indicata dal Marzio tra l'«intellectus» e la «mens» e l'accentuazione del carattere superiore di quest'ultima che è, veramente, l'elemento «divino» dell'uomo (e cfr. *Ibid.*, c. 58 r sgg.). Ma sul problema degli influssi astrali e della libertà umana cfr. anche *De doctrina* promiscua, cit., pp. 242-243.

[21] A proposito di questo atteggiamento, v., ad esempio, le interessanti considerazioni sulle tecniche «aruspicine», *Ibid.*, cc. 60 r sgg.

[22] Per il *De incognitis vulgo* mi servo, in parte, dell'antologia curata dal Frezza cit. a n. 4 che ho però confrontato con il testo contenuto nel Cod. Paris, B. N. lat. 6563.

[23] Cfr. Thorndike, L., *A History of magic and experimental Science*, IV, New York, 1934, pp. 399-405.

[24] Cfr. Saitta, *op. cit.*, pp. 470 sgg. E cfr. Frezza, Intr. *De incognitis*, cit. pp. XXX-XXXII.

[25] Cfr. Cod. cot., c. 5 v.

[26] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 67; Cod. cit., c. 6 v.

[27] Cfr. Garin, E., *Noterella sua Galeotto Marzio*, in: *Rivista critica di Storia della Filosofia*, XXVII (1972), p. 229; ed ivi l'accostamento al *Quod animalia bruta ratione utanur melius homine* (Parisiis, 1648).

[28] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 68; Cod. cit., c. 7 r.

[29] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 68-69 (ed ivi il riferimento ai poteri dei maghi che

essendo capaci di evocare le anime «sine corpore», sembrano offrire un argomento ai sostenitori dell'immortalità dell'anima). E cfr. Cod. cit., c. 7 r.

[30] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 69; Cod. cit., c. 8 r.

[31] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 70. E cfr. Cod. cit., c. 9 r.

[32] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 70-71; Cod. cit., cc. 9 r—v.

[33] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 71, Cod. cit., c. 10 r.

[34] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 72, Cod. cit., cc. 10 r—v.

[35] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 73; Cod. cit., c. 10 v.

[36] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 73-74; Cod. cit., cc. II r—v.

[37] Cfr. Briggs, *op. cit.*, p. 80.

[38] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 75, Cod. cit., c. II v.

[39] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 75-76; Cod. cit., cc II v—12 r.

[40] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 76; Cod. cit., c. 12 v.

[41] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 76-77; Cod. cit., cc. 12 v—13 r.

[42] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 78; Cod. cit., cc. 13 r—14 v.

[43] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 80-81; Cod. cit., cc. 14 v—15 v.

[44] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 81-82; Cod. cit., cc. 15 v—17 r.

[45] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 83; Cod. cit., cc. 30 r—31 r.

[46] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 84-86; Cod. cit., cc. 31 r—34 r.

[47] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 87-88; Cod. cit., c. 34 v.

[48] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 89-91; Cod. cit., cc. 34 v—37 v.

[49] Per una trattazione di questa problematica, soprattutto a livello seicentesco e settecentesco e in connessione con il tema del «selvaggio», cfr. S. Landucci, *I filosofi e i selvaggi 1580—1780*, Bari, 1972, e la vasta bibliografia ivi utilizzata.

[50] *De incognitis*, ed. Frezza, pp. 92-93; Cod. cit., cc. 40 v—42 v.

[51] *De incognitis*, ed. Frezza, p. 94; Cod. cit., cc. 45 v—50 v.

[52] Cfr. Garin, *Lo zodiaco . . .*, cit., pp. 48-49.

[53] *De doctrina promiscua*, ed. cit., pp. 9-33; 221-228 (e ivi l'esposizione della dottrina delle influenze delle immagini nella cura delle malattie); 229-246.

[54] *De doctrina promiscua*, pp. 129-132; e cfr. *De incognitis*, ed. Frezza, p. 94.; Cod. cit., c. 45 v.

[55] *De doctrina promiscua*, pp. 133-135; 137 sgg.

[56] *De doctrina promiscua*, p. 230.

[57] *De doctrina promiscua*, pp. 229 sgg.

[58] *De doctrina promiscua*, pp. 242-245.

[59] *De doctrina promiscua*, p. 246.

[60] *De doctrina promiscua*, pp. 152-159.

[61] *De doctrina promiscua*, pp. 246 sgg.; e si veda, in particolare, la dura condanna della ignoranza come «maximus peccatrorum» che rende l'uomo «ferinus» e «scelestus».

[62] *De doctrina promiscua*, pp. 255-256.

[63] *De doctrina promiscua*, pp. 256-258.

[64] *De doctrina promiscua*, pp. 259 sgg.

[65] *De doctrina promiscua*, pp. 174 sgg.

[66] *De doctrina promiscua*, p. 182.

[67] *De doctrina promiscua*, pp. 181-183.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 71—76 (1977)

Juan Carlos Onetti: "Un Sueño realizado"

KATALIN KULIN

(Budapest)

Cada narración literaria de categoría, aun al tratar acontecimientos poco creíbles, y, tanto más cuando elabora un argumento puesto en un ambiente cotidiano con detalles sumamente realísticos, pretende tener la veracidad de los hechos ocurridos y no deja de afectar como tal al lector. Para poder analizar un cuento o una novela el estudioso tiene que ir contra su instinto natural de lector ingenuo preguntando la posible razón de la inserción de cualquier episodio hasta de cualquier elemento o motivo partiendo de la premisa que nada es casual en una creación artística. No se puede renunciar a esta hipótesis de trabajo ni en el caso de que el mismo autor afirmara lo opuesto por ser la obra la única realidad ineludible que ofrece pruebas de valor factual.

En la narrativa antigua había un gusto por las digresiones que permitió al autor hacer alarde de su erudición o dirigirse al público directamente —y no sólo mediante el argumento— con una lección moral. Con la creciente exigencia de aproximar la narrativa a la poesía, aquella iba haciéndose más y más rigurosa y parca en argumento, limitando a personajes y descripciones a lo estrictamente significativo. De manera que la meticulosidad crítica fue una consecuencia y sigue yendo a la par del rigor artístico requerido cada vez más en nuestro siglo.

Este mismo rigor realza la importancia de cada detalle aparentemente sin mayor consecuencia de una obra literaria.

Por eso, la primera cuestión que se plantea en *Un sueño realizado* es el porqué de la insistencia del narrador —ese empresario teatral fracasado— en la broma gastada por Blanes, un actor, broma que le caracteriza como víctima de un amor excesivo por el *Hamlet*. Se sabe que el narrador jamás ha leído el *Hamlet*.

La inserción parece ser doblemente ociosa. El argumento no tiene nada que ver con el *Hamlet*, la escena qua la mujer quiere montar no es una obra teatral. El narrador mismo no desempeña ningún papel principal en el cuento, es tan sólo un medio que la mujer necesita para alcanzar su objetivo. ¿Cómo podría ser de interés si este medio, si el narrador pasivo e insensible a los fines de la mujer conoce o no el *Hamlet*, si uno del sinnúmero de actores que debían tener trato con él le gastaba o no una broma respecto al *Hamlet?*

Por ocioso que parezca este motivo, facilita nuestra orientación en el tema verdadero del cuento. Es el arte que se simboliza por oponerse el *Hamlet* a la falta de cultura del empresario atribuyendo irónicamente sus fracasos a la elevada calidad artística de las representaciones realizadas por él. Así, además de la cuestión del arte, se introduce solapadamente una cuestión existencial también: el sinsentido, la indignidad de la frustración del empresario. Su irritación por no haber preguntado a Blanes acerca del *Hamlet* la primera vez que éste gastó su broma y la conciencia de que ya es demasiado tarde hacerlo asegura al *Hamlet*, es decir, al arte un carácter enigmático.

Este enigma como casi todos los de Onetti no se refiere a algo por venir sino a un hecho consumado pero no comprendido del todo.

El otro enigma del cuento es el sentido de la escena que la mujer se propone realizar. Solterona que se viste como las niñas bien de unos treinta años atrás, sólo extraordinaria por su meta y determinación, la mujer parece ofrecer una fácil solución psicológica: la insatisfacción sexual explicaría su proyecto. Sin embargo, el autor excluye semejante explicación: antes de montar la escena, la mujer se acuesta con Blanes sin modificar este incidente en modo alguno su objetivo. De esta manera realza el autor la extraordinaria importancia no tanto del sueño de la mujer sino de su realización.

Los tres personajes principales: el empresario-narrador, Blanes y la mujer se definen en su relación con el enigma, es decir, con la escena por montar. El empresario queda sin comprender nada del proyecto, Blanes parece ser iniciado en el secreto, no obstante, sus pesquisas acerca de la mujer, su inquietud que pretende ocultar ante el empresario, comprueban que su comprensión es parcial, instintiva, diríamos emocional y que es incapaz de captar el enigma en su totalidad. Al contrario del narrador, la mujer está dentro del círculo mágico. No sólo comprende lo que pretende realizar sino es ella misma que celebra este rito extraño que es la escena y que —como todos los ritos— se basa en un misterio.

Por consiguiente, el enfoque cambia profundamente y entra en primer plano el empresario que en el argumento apenas parece tener papel. El cuento nos hace creer que sólo sirve de narrador mientras tanto todo es por él, y es su iniciación el verdadero tema de la obra.

Al narrar lo ocurrido el empresario ya ha llegado a comprender lo que significaba la escena representada por la mujer y Blanes, un conocimiento que hace superflua la lectura del *Hamlet* que está en la biblioteca del asilo para gente de teatro donde el empresario rememora el episodio. Es de este modo que se ligan el *Hamlet* y la escena hecha por y para la mujer. Para ver en qué se difieren y en qué se coinciden hay que buscar el sentido del sueño.

Por supuesto, cruzar dos veces la calle un instante antes de pasar un automóvil representa la fantástica precisión en las coincidencias que se necesitan para cumplir con un destino y el enorme riesgo sobrententido en las

relaciones humanas. Blanes cruzando la calle por beber una jarra de cerveza ofrecida por otra mujer se aleja para regresar después y el automóvil no puede impedir ni su alejamiento ni su retorno. Pero su ida y venida depende del momento exacto. Un pequeño error en el cálculo y quedaría atropellado y la mujer sin el compañero, sin sus caricias finales que la ayudan llegar a la plenitud de la existencia por la doble razón de realizarse un encuentro entre ella y otro ser y de realizarse lo soñado.

Pues el sentido de la escena se descifra en dos niveles, uno ofrece la significación del sueño en sí y el otro la enorme importancia de trasponer en la realidad —sea tan sólo una vez— el deseo, lo soñado.

El doble filo de esta solución es evidente. Lo soñado sólo se realiza artificialmente en la escena teatral. Sin embargo, el deseo se vive tan plenamente que la mujer muere al final de la representación.

En la obra entra otra ficción más: un teatro tan seriamente representado, mejor dicho, tan seriamente vivido como el drama metido en escena por Hamlet. He aquí una de las coincidencias entre el *Hamlet*, o sea, la escena montada por Hamlet y la que inventa y representa la mujer. Proponer en vez de la vida imposible un juego posible y hasta convertido en realidad por una emoción y voluntad fortísimas.

No obstante, si hemos interpretado el *Hamlet* como el enigma que simboliza el arte, es evidente que la escena de la mujer no hace lo mismo. El enigma encerrado en ella tiene, sin embargo, un rasgo que la aproxima al *Hamlet*. Como el famoso monólogo de su epónimo: ser o no ser, su enigma es fundamentalmente existencial. Para liberarse del aprieto del destino se propone el juego al igual que lo hace Hamlet.

No es sólo el *Hamlet* que explica la escena de la mujer. La relación entre la tragedia shakespeareana y la escena del cuento es recíproca. Así se conoce algo del arte mediante lo de la mujer. Por ello, el empresario, después de haber comprendido la representación hecha por Blanes y la mujer, ya no necesita leer el *Hamlet*. El arte se muestra, en el reflejo del sueño realizado de la mujer, como un método de recompensarse por lo jamás alcanzado, donde el hombre plantea la cuestión de su propia existencia con una lucidez implacable y cuya esencia es ser juego que no permite las estafas, trampas y ardides de la vida. Por ser juego el arte la gente más abyecta se somete a sus leyes, es decir, se somete a una verdad de la cual trata de escaparse en la vida. Es espejo en que nos miramos y recompensa por todo lo omitido o malogrado en nuestra existencia. No es arte el que no se tome por tan seria como la mujer toma la representación de su escena.

El cuento es sumamente representativo en cuanto al arte de Onetti. Ya la elección de los personajes es carecterística. Dos de ellos están al margen de la sociedad por su trabajo menospreciado o por lo menos sospechoso en la sociedad burguesa y también por lo poco lucrativo e inseguro que es. El

empresario teatral de poca categoría, un actor que sólo tiene papeles en compañías teatrales que van ambulando por el país, en permanente peligro de bancarrota, apenas se distinguen de la gente vagabunda sin empleo, a un paso de la delicuencia. Y lo que tal vez sea aún más significativo, su trabajo no produce ningún valor económico, tiene que ver con algo tan efímero e inasible como la ilusión. La mujer es la única que —como maestra— estaría integrada en la sociedad, no obstante, la encontramos en el mismo momento cuando está abandondándola persiguiendo un sueño no menos irreal que una representación teatral. Se explica bien que sea el actor, este ilusionista de oficio quien la comprende mejor y no el empresario, posiblemente sin talento, ni urgencia de actuar. Sin embargo, él también ha dado muestra de que el teatro, el mundo de las ilusiones ejerce sobre él una atracción irremediable de manera que no será demasiado arriesgado concluir que debía elegir su oficio buscando inconsientemente la revelación del misterio manifestado en el arte teatral.

Los protagonistas del cuento no tienen trabajo regular —también la mujer se ha aislado ya de su medio social— como no lo tiene casi ningún personaje de clave de Onetti. Además los tres están metidos en mayor o menor medida en un juego que resulta ser más significativo para la persona aficionada —la mujer— que para el profesional —el actor— puesto que aquélla se entrega plenamente a su papel hasta convertir el juego en algo tan concreto como la muerte. Fuera de ella, es el empresario el que está más afectado, quien, realizada la escena, llega a una comprensión tan plena y cabal que ya las palabras no sirven para expresarla. Es Blanes quien sale peor de la aventura, como nada ha cambiado en él, su sensibilidad alcanzó a vislumbrar la importancia del plan de la mujer pero se ha comprobado insuficiente para convertir el juego en la forma auténtica y definitiva de su existencia.

El segundo rasgo carecterístico del mundo de Onetti se nos ofrece en el juego, pensamiento central de su obra que aparece en este cuento en la forma más explícita y concisa.

Ya se ha dicho que el juego es como recompensarse por lo jamás alcanzado o vivido. No obstante, hay tantas formas de recompensación fuera de éste que la elección del autor no se puede calificar de mera casualidad. Para encontrar sus razones especiales es indispensable tener en cuenta la relación negativa que casi todos los personajes de Onetti tienen con el trabajo. Se sabe que el juego es el medio más eficaz para desarrollar la mentalidad infantil. Así se aprende cómo integrarse en la sociedad.

Los personajes de Onetti están lejos de ser niños. Al contrario, son casi todos maduros —lo mismo que en *Un sueño realizado*— con demasiadas experiencias amargas o con la conciencia aún más amarga por no haberles pasado nada que hubiera podido justificar su existencia. No obstante, se parecen a los niños en el hecho de que no saben comportarse según las leyes del medio social. Por ser incapaces de adaptarse a la sociedad que les circunda quedan

marginados. Por falta de capacidad de integración necesitan el juego que podría desarrollársela. A través del juego esperan salir de su incomunicación y constituirse como miembros de una sociedad.

Dejando de lado ahora qué sociedad sería ésta conviene examinar el tipo o los tipos del juego al cual los protagonistas de las obras de Onetti se dedican. Por lo general, los juegos son torpes imitaciones de alguna forma de vida que fue negada al jugador. Así, en *Vida breve* Brausen juega a ser cruel, a abandonarse a sus peores instintos buscando una salida de su existencia vuelta inauténtica por la mentira a la que le obliga la operación de su mujer. Brausen juega a tener la necesaria irresponsabilidad como para matar a alguien mientras que no se atreve a ser cruelmente sincero con su mujer confesándole su incapacidad de seguir queriéndola y deseándola como antes. Su juego es por eso un entrenamiento a una vida donde la felicidad y el amor, las relaciones humanas no son sujetos a fatales alteraciones en consecuencia de cualquer acontecimiento casual.

Partiendo de una vida burguesa, Brausen anhela una libertad que sólo está concedida a los marginados. Larsen, en cambio, en *El Astillero* sale de un medio eminentemente marginal y juega a tener una existencia burguesa, como gerente general de una empreaa, yerno del propietario, padre de numerosos hijos. Juega a trabajar, cosa que jamás había hecho. Otro entrenamiento más, pero ¿qué niño es ese Larsen cincuentón?, ¿qué es la existencia para la cual se necesita entrenarse? Su único futuro es la muerte en que toda preparación pierde su razón de ser. Su juego se vuelve por ello completamente gratuito, es un juego por el juego, con una duplicidad que revele el sinsentido de la carrera que Larsen pretende tener. Al final de una vida en la cual Larsen optó siempre por una existencia parasitaria hacer ahora con tanta dedicación la comedia de un trabajo no nos convence del valor de aquél, al contrario, apunta irónicamente hacia una oculta idéntidad entre la «vocación» originaria de Larsen —ser patrón en un prostíbulo— y el puesto de un gerente general. Es el mismo parasitismo, es la misma sociedad capitalista en la cual los fines e ideales del individuo se realizan a expensas de los demás. La duplicidad está presente también en el carácter de Larsen, quien es producto y víctima del sistema social, su forma de vida muestra su corrupción moral pero tambien su fracaso predeterminado por el ambiente social.

Si bien su juego revela su ambición corrupta, no deja de dar testimonio de una exigencia más profunda y desgarradoramente humana: tener una vida dotada de sentido o valor y —siendo ello imposible— inventarlos en el marco de un juego, última prueba de la invencible voluntad del hombre de constituirse un mundo en vez del que se ha convertido en insoportable y falso. Es así que Larsen pertenece a la vez a dos distintos mundos, hijo del primero, del real, pretende vivir en el otro desconocido, incomprendido al cual busca el camino en la negación del primero. Por ello, mentiras, gestos gratuitos e

invenciones acusan al mismo tiempo el carácter falso del mundo real y adquieren valor respecto al otro mundo esperado y latente en el primero como Cortázar sospecha tenerlo casi al alcance de la mano, más verdadero y auténtico que el que vivimos. En este sentido, hasta los juegos de Larsen son preparativos para este mundo nuevo y mejor, donde el individuo puede realizarse aunque indudablemente la esperanza queda muy menguada por su honda desilusión.

Por la misma desilusión y por lo que sigue de ella, es decir, la falta de una visión suficientemente definida del mundo nuevo es imposible concretizar la imagen de la sociedad en la cual servirían los juegos de los personajes de Onetti commo entrenamiento para una plena participación.

Donde más se vislumbra la naturaleza del mundo anhelado y buscado por los intrincados vericuetos del juego es *Un sueño realizado*. Sería éste un lugar de encuentros verdaderos, de amor sencillo y natural, de comunidad y comunión, es decir, el lugar de la felicidad.

Un sueño realizado es la única obra de Onetti donde se alcanza la felicidad, donde el juego se convierte de un entrenamiento para un futuro imposible en una acción efectiva en el presente. Sin embargo, el modo de realización es representativo no sólo por ser un espectáculo teatral sino en otro sentido también como lo es un rito en el cual el sacrificio se efectúa en forma que evoca y sustituye la fuente de salvación: el sacrificio original,

El rito celebrado por la mujer es a la vez sacrificio verdadero y representativo, es vida para ella —paradójicamente, puesto que acaba con su muerte— y como ejemplo, camino de salvación para los demás, pero un camino que en la sociedad dada forzosamente conduce a la ilusión, al territorio que se constituye el hombre al quedar privado del medio donde haya plena participación en otro ser humano. Es el territorio del juego, de reflejos y anticipaciones de aquel mundo inexistente pero imborrable de las pretensiones humanas que en ciertos casos especiales se transforma en el territorio del arte.

Arte y juego son igualmente ritos para Onetti, o sea, son representaciones de una colectividad imposible en la experiencia del autor, pero no por ello menos reclamada.

Parece que el autor, sus personajes jamás renuncian a una plenitud que juzgan imposible y sagrada a la vez.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 77—87 (1977)

El obsceno pájaro de la noche, des-encarnación, transformación, inexistencia

ZUNILDA GERTEL

(University of Wisconsin — Madison)

El cambio de las formas literarias se reduce a un vasto juego combinatorio de operaciones y permutaciones en el interior del sistema de la lengua. Las limitaciones del lenguaje se destruyen con el mismo lenguaje en la unidad de lo diferente. La novela hispanoamericana se transforma en nueva novela cuando toma conciencia de esta necesaria permutación infinita de signos idénticos. Y es esa renovada modificación de la escritura como diferencia, la que permite una reinterpretación constante y activa. Por ello podemos hablar ya de una *evolución* de nuestra nueva novela.

El obsceno pájaro de la noche nos ofrece uno de los alcances últimos de la evolución del lenguaje en esta narrativa. *Rayuela* significó en su momento la apertura del cambio narrativo, con su cuestionamiento de la realidad, su pregunta a la razón de la sinrazón en búsqueda de la otra orilla, a punto siempre de dar el salto que nunca llega al otro lado y es siempre una ruptura y un retorno al punto de partida. La respuesta a *Rayuela* fue *Tres Tristes Tigres*. Cabrera Infante da un paso más allá y se instala en el otro lado del espejo, en la clave del absurdo como una posibilidad, ante la imposibilidad del lenguaje como forma definitiva: «Imaginar la luz de una vela cuando está apagada.» La inversión y la reversibilidad no es aquí un cuestionamiento, sino una lectura en juego de signos, donde la ausencia es una presencia en la simetría del espejo. Y ya ni aquí ni allá, *El obsceno pájaro* se ubica en un lugar sin límites, en ninguna parte —porque no existe punto de partida ni de llegada— para revelarnos como imagen última, en la concreta realidad del lenguaje, la total negación de la realidad.

José Donoso establece una singular estructura lingüística en nuestra narrativa, basada en una constante transmutación de signos que, al encarnar en la escritura, descubren como meta-escritura la des-encarnación y la total inexistencia. La metamorfosis es, significativamente, la categoría unificadora de la novela. La fluctuación y dispersión de los signos en las sucesivas transformaciones crea una renovable combinación de paralelismos y repeticiones. La transformación es posible porque mitos y símbolos actúan en relaciones simultáneas dentro de sistemas equivalentes. La lectura del texto ha de ser,

en este caso, una conversión de signos mutables en la intertextualidad de sus combinaciones.

El sistema básico de la transformación está condicionado por un proceso ordenado en una combinación trifásica: 1) Paradigma en oposición, *A* (eje vertical); 2) Mediador *m*, que encarna la identificación transformacional (eje horizontal); 3) Transformación *B*, nuevo paradigma en conjunción y unidad con *A*. La unidad de transformación es la mutación de un paradigma en otro, o sea el pasaje de un nivel del sistema a otro nivel. Siendo la figura paradigmática sustitutiva o traslaticia, cada transformación es un atravesamiento y una nueva instalación paradigmática. El mediador los compromete y condiciona la relación de reciprocidad. El mediador es, por lo tanto, el tránsito o pasaje sintagmático que establece la conjunción y metonimiza los opuestos metafóricos. A veces la mediación puede provenir directamente de un elemento del paradigma opuesto, otras veces puede ser exterior a ambos paradigmas. En la novela de Donoso, como veremos, los mediadores son predominantemente concretos.

La transformación implica la inversión como elemento básico. Esta reversibilidad muestra que cada signo puede convertirse en su contrario y a su vez volver a ser simultáneamente El Mismo. El proceso es progresivo y regresivo, porque toda nueva forma no permanece estática, desde que posee una potencialidad dinámica para lograr una nueva transformación y mantener así la continuidad del proceso. La característica de la estructura transformacional es el movimiento en forma de onda: vertical, horizontal, vertical.

La metamorfosis como eje estructural del sistema lingüístico-semántico de la novela se ordena a su vez en distintas categorías del texto narrativo: 1) las funciones; 2) los actantes; 3) el modo narrativo del discurso.

La *función* primordial es el relato de la niña-bruja/beata —narrado por primera vez en el capítulo segundo— y que en el sistema del texto es una constancia recurrente como encarnación generadora de todas las transformaciones: la leyenda de la hija del cacique, la bella Inés de Azcoitía.

> . . . *se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe donde,* que en las noches de luna volaba por el aire una cabeza terrible, arrastrando una larga cabellera color trigo, y la cara de esa cabeza era la *linda hija del patrón* . . .
> . . . la cabeza *de la hija del patron* iba agitando enormes orejas nervudas como las alas de los murciélagos, siguiendo a una perra amarilla, verrugosa y flaca como su nana, que guiaba el chonchón hasta un sitio que los rayos del astro cómplice señalaban más allá de los cerros: ellas eran las culpables de todo, porque la niña *era la bruja, y bruja la nana* . . .
> *La perra era la nana y la nana era la bruja.*[1]

La historia encarna como primera versión y crea la apertura a las constantes mutaciones: El cacique, al develar el misterio de la identidad de su hija, entrando al cuarto de la niña «abrió los brazos de modo que el *amplio poncho* ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieren.

Encerró a la hija en la alcoba contigua. Sólo entonces permitió que los demás entraran: la vieja yacía inmóvil en su lecho embadurnada con ungüentos mágicos.» (OP, 40)

Esta versión primera tiene bien pronto sucesivas mutaciones; sólo el elemento esencial permanece fijo: «*el amplio poncho* paternal cubre una puerta y bajo su discreción escamotea el personaje noble [la hija] retirándolo del centro del relato para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja.» (OP, 43) El poncho es el elemento concreto mediador, el pasaje o tránsito hacia la nueva encarnación que, a su vez, des-encarna el relato primordial y permite dos mutaciones o desviaciones fundamentales de la misma leyenda de la niña-bruja: 1) El relato de la pareja Inés-bruja/Peta-bruja, urdidoras de todos los maleficios, que se apoya en la versión popular; 2) el relato de la tradición familiar de los Azcoitía; Inés —la niña-beata— que murió en olor de santidad en el convento de la Encarnación.[2]

Transformación

Relato A (Inés-bruja) + m *(poncho)* → 1) Relato B (Peta-bruja)
→ 2) Relato C (Inés-beata)

A su vez en su capacidad regresiva, la transformación RB puede retornar a RA (Peta-bruja/Inés-bruja) y RC a RA (Inés-beata/Inés-bruja). Las dos transformaciones constituyen los dos sistemas básicos de la metamorfosis de la narración.

La primera, RA + m → RB, actúa en directa relación con los actantes (las dos mujeres) y sus diversas mutaciones. La segunda, RA + m → RC, tiene una función mítica integradora de la narración, que se proyecta a la realidad espacial más significativa de la novela; el convento de la Encarnación que guarda el milagro de la niña-beata, «casa construida como red para atrapar cualquier encarnación» (OP, 358) y en la que, paradójicamente, coexisten todas las desencarnaciones.

La historia de la niña-beata, orgullosa tradición familiar de los Azcoitía, se reitera en el texto en híbrida combinación con la de la niña-bruja, mutaciones en las que el *poncho* paternal es siempre el signo mediador de la re-encarnación, como significante fijo, que sólo tiene la función de encubrir; re-encarnar y des-encarnar una pluralidad de signos.[3]

Las dos versiones transformacionales del relato original constituyen encarnaciones narrativas que se repiten en contextos diferentes en contradictoria interrelación y oposición.[4] Ninguna versión es aceptable como definitiva. Por lo tanto, las constantes mutaciones y reencarnaciones generan una dispersión de los signos, que convergen en un espacio vacío, en una ausencia que anula toda versión, como lo confirman la negativa del papa con respecto a la mentada beatificación y la ausencia de la sepultura de la beata:

> para iniciar los trámites de la beatificación [. . .] Fue necesario antes que nada, exhumar los restos. Inés asegura que en su familia se ha venido diciendo durante muchas generaciones que, al abrir el ataúd, el Arzobispo sobrecogido encontró el raso fresco, limpio, nuevo . . . como si ningún cuerpo jamás hubiera yacido en él [. . .] La verdad es que el tiempo debe haber borrado el lugar de la *sepultura* de la *niña-beata*, que *desapareció sin dejar otra huella* que *esta casa*, construida como cárcel para ella . . . (OP, 355) . . . esta ausencia de cajón y despojos constituye el meollo de la realidad que los Azcoitía y sus sirvientes durante un siglo y medio han venido transformando en la bonita leyenda del raso limpio de un ataúd que *nadie* nunca vio. (OP, 356)

La anulación de la historia implica también la negación de la Casa encarnadora del milagro, que desaparece en la demolición final: «la violencia de los combos y las apisonadoras doblegará la osadía de la tierra que creyó encarnar muros y laberintos» [. . .] «habitaciones repletas de ese silencio que jamás *nadie* ha interrumpido porque *jamás ha habido nadie* aunque dicen que hubo y que puede haber todavía, pero no creo» (OP, 538).

Esta híbrida fusión de las proyecciones de la historia original y sus mutaciones, hasta la dispersión de toda versión, se evidencia más significativamente aún en las proyecciones del Relato A—B, B—A: Inés-bruja/Peta-bruja, pues tiene validez primordial como función cardinal generadora de las principales transformaciones de todos los actantes. Asimismo la doble identidad Inés Azcoitía/Peta Ponce re-encarna como repetición intemporal de la doble identidad de sus predecesoras homónimas. Ambos personajes actúan en un doble nivel narrativo, uno mítico y otro concreto. Por ello los paradigmas Inés-Peta pueden transmutarse uno en otro: 1) por mediación del flujo mágico de sus antepasadas, encarnado en la perra amarilla; 2) por una relación concreta, el dolor de Inés:

> Una noche cuando sentí los dolores más espantosos, la Peta se levantó [. . .] y acercando sus labios a mi vientre, me los puso aquí [. . .] justo aquí en el foco de mi dolor y comenzó a chupar [. . .] hasta que mis dolores desaparecieron completamente [. . .] La pobre Peta comenzó a enfermarse con los mismos dolores que yo había sentido. La Peta ha seguido sintiendo esos dolores míos . . . (OP, 185).

Paradigma A (Inés) + m (mágico) → Paradigma B (Peta) mítico
Paradigma B (Peta) + m (dolor) → Paradigma A (Inés) concreto

La reversible encarnación Peta-Inés es la más firme en la novela y a la vez la más fluctuante, porque está sostenida por el nivel mítico del relato primordial y por el pacto de ambas, unificadas en la posesión y el deseo, en lo erótico y vital. Este pacto de la doble identidad Inés-Peta se reafirma en la noche de bodas de Inés. Peta encarna entonces como permanente mediadora transformacional en la grotesca unión de Inés-Jerónimo, prefigurando el nacimiento del hijo monstruoso.

> . . . en la noche de boda, fríamente, [. . .] [Inés] cometió el pecado mortal de negarle su cuerpo a su marido, a quien ella también deseaba. Ella logró triunfar:

> él se lo prometió todo, [. . .] hasta que ella le hizo prometer en el momento que calculó que ya no se daba cuenta de lo que prometía con tal que cediera, que jamás, por ningún motivo, la iba a separar de la Peta Ponce. Desde esa noche Jerónimo e Inés jamás han estado solos en el lecho conyugal. (OP, 186)

La doble identidad Inés-Peta se corresponde en directa relación con la de las figuras opuestas y paralelas: la doble identidad Jerónimo de Azcoitía-Humberto Peñaloza. La relación entre ambos es también la de amo y servidor, Jerónimo, el poderoso terrateniente y Humberto, su secretario. Pero en este caso, en la relación mutua sólo entra en juego el poder terreno del amo y la figura anónima «sin rostro» ni identidad del servidor. La identificación transformacional se realiza sólo por una mediación concreta: la herida. En un acto político en la noche que precede a las elecciones, mediante una estratagema, Humberto es herido de un balazo e identificado por la multitud como Jerónimo, el candidato a senador.

> Mil testigos me vieron encogerme con el dolor de la bala que me rozó el brazo justo aquí, Madre Benita, en el lugar donde años antes me había rozado el guante perfecto de don Jerónimo [. . .] mil ojos anónimos fueron testigos de que soy Jerónimo de Azcoitía. Yo no me robé su identidad. Ellos me la confirieron. (OP, 205)

Paradigma A_1 (Jerónimo) + m (herida) → PB_1 (Humberto)
Paradigma B_1 (Humberto) + m (herida) → Pa_1 (Jerónimo)

En este caso la conversión es reversible ya que repetidas veces Humberto se refiere a su identidad como Jerónimo por la herida que éste le «robó». (OP, 211)

> en cuanto recuperé los sentidos encontré a don Jerónimo con su propio brazo desnudo y manchado con sangre, sí, con mi sangre [. . .] vendándose el brazo exactamente en el lugar donde me dolía a mí. (OP, 205)

Esta doble identidad no tiene el poder ni el sentido mítico de la unión Inés-Peta, como lo reconoce Humberto: «no fui ni podía haber sido más que una encarnación accidental de su valor [el de Jerónimo]» (OP, 206). La identificación tiene aquí un sentido de dependencia y sometimiento a las circunstancias, pues no hay vínculo esencial. Por otra parte, también Jerónimo lo considera así, cuando confirmando el simulacro, al regresar a La Rinconada dice a Inés: «tienes que lavarme la sangre de Humberto con agua tibia, no hay sensación más desagradable que la sangre seca, sobre todo si es de otra persona,» [. . .] «aunque no es sangre ajena, Inés, la compré, para que me haga estos servicios le pago a Humberto.» «Ahora lávame su sangre de mi brazo. Ya no me sirve, ya la lucí» (OP, 218). Lavar la herida, significa anular el acto. Sin embargo, la versión del accidente ya se ha reiterado, dispersándose en nuevas mutaciones: «En la plaza y en las cantinas comenzó a murmurarse

que aún no habían podido extraerle la bala [a Jerónimo], que se le incrustó en el hueso, que su brazo quedaría inutilizado . . .» (OP, 207)

La forma más significativa de la doble relación y transformación de identidades se manifiesta en la unión sexual de las parejas. Jerónimo-Inés, la pareja luminosa y perfecta, tiene su reflejo en Humberto-Peta, la pareja grotesca. Si como ya señalamos, Jerónimo e Inés jamás han estado solos en el lecho conyugal, toda posible unión de Inés-Jerónimo, se transforma en una «dilusión» en las simultáneas y discontinuas transformaciones del acto y en las múltiples conjeturas del narrador. Veamos las más significativas transformaciones:

1) Humberto toma la identidad de Jerónimo, como mediador, para concebir a Boy, el hijo que la pareja luminosa no logró procrear.

— Jerónimo [dice Inés]
— Sí, sí soy Jerónimo de Azcoitía, tengo mi herida sangrando para demostrártelo [. . .] Inés lloraba repitiendo y repitiendo el nombre de Jerónimo para anular lo que pudiera quedar de Humberto, y mientras más lo repetía más iba creciendo Jerónimo (OP, 217).

Inés + J (m. Humberto) → Boy

2) « ¿Si la verdad fuera que Inés no acudió a la cita mientras la perra la encubría? » (OP, 222). Es decir que Inés en su metamorfosis mítica, actúa con poderes mágicos de su antepasada, encarnada en la perra amarilla.

Inés-perra amarilla + J (m. Humberto) → Boy

3) Humberto conjetura:

Inés y Jerónimo estaban en su dormitorio haciendo el amor aislados por otro silencio distinto al que nos aislaba a nosotros [. . .] en esas tinieblas *yo puedo no haberle dado mi amor a Inés sino a la otra*, a la Peta, a la Peta Ponce que sustituyó a Inés, por ser la pareja que me corresponde. (OP, 223)

Inés-Peta + J. (m. Humberto) → Boy

4) Según otro relato de Humberto, el nacimiento de Boy se habría consumado por la doble unión simultánea de las dos parejas, pero con la participación activa de la pareja grotesca. «La Peta y yo quedamos excluidos del placer. Ella y yo, la pareja sombría, concebimos el hijo que la pareja luminosa era incapaz de concebir.» (OP, 224)

Peta + Humberto → (m. elemente mágico)
[Inés + Jerónimo] → Boy

5) En la versión que narra Jerónimo, éste llega a su casa la noche de las elecciones, después del accidente, y se retira a descansar. No

hay encuentro entre Inés y Jerónimo. La perra amarilla gime tan cerca, que Jerónimo siente «como si el aullido saliera de adentro de mi dormitorio, *como si Inés aullara*; ahora no aúlla, sólo gime, no deja de gemir al pie de mi ventana y ahora lanza un aullido afilado que raja la noche [. . .] sollozos que remontan otra vez para culminar en un aullido que no me deja dormir, otro, otro, y otro muy estirado como un arco que llega a la luna» (OP, 219). Según esta versión Jerónimo no habría intervenido en la concepción de Boy, y el nacimiento de éste se habría realizado sólo por mediación de la perra amarilla, como elemento sobrenatural mágico.

Inés + m. (perra amarilla) → Boy

6) Finalmente, las numerosas versiones culminan con la des-encarnación y negación del acto del nacimiento de Boy:

me atrevo a suponer que todo fue sólo un sueño que al ser urdido por la Peta tuvo la eficacia del hecho real. Que bastó soñarlo para que Inés quedara grávida (OP, 224).

Inés + m. (sueño Peta-bruja) → Boy

Si realizamos la lectura como operación semiótica, una versión es conmutable por otra versión, pero indudablemente, detrás del juego de transformaciones del acto hay una anulación del mismo, y Boy no ha sido concebido nunca. El nacimiento de Boy, el hijo monstruo de la pareja perfecta, el último vástago de los Azcoitía, el esperado rostro perfecto de la familia perfecta, es la anulación de toda perfección: es un disfraz de rostro, una máscara sin forma, una *inexistencia*:

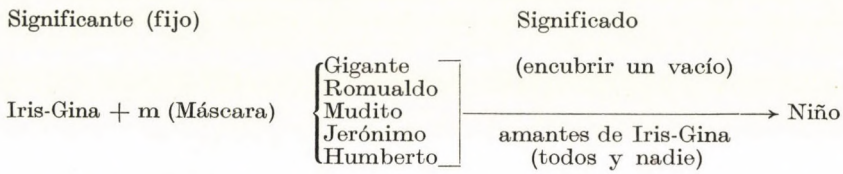
ese repugnante cuerpo sarmentoso retorciéndose sobre su joroba, ese rostro abierto en un surco brutal, donde labios, paladar y nariz desnudaban la obscenidad de huesos y tejidos en una incoherencia de rasgos rojizos . . . era la confusión, el desorden, una forma distinta pero peor que la muerte. (OP, 161)

Boy, que es la encarnación más singular en la novela y promueve en torno suyo la creación de todo el mundo de monstruos, es bien pronto sólo un disperso recuerdo fuera de La Rinconada.

. . . después del luto por su mujer, muy pocas personas recordaban la existencia de Boy, su hijo que vivía en La Rinconada, un fundo remoto donde Jerónimo nunca iba [. . .] *No es raro que el recuerdo de Boy se borrara de la memoria de la gente* [. . .] Al fin y al cabo nadie salvo ese secretario había visto a Boy. ¿Quién tenía pruebas de su existencia? (OP, 162)

Al reconstruirse la historia total de los Azcoitía, Boy no ha existido nunca: «Inés y Jerónimo no han tenido hijo. El apellido desaparecerá después de ellos. Eso lo saben» (OP, 51). Las distintas versiones des-encarnan la presencia de Boy en una total ausencia.

La concepción de Boy tiene su doble paralelo en la del niño milagroso de la Iris Mateluna, parodia de la concepción de Cristo. La encarnación del niño milagroso es una des-encarnación fluctuante desde el comienzo del libro hasta el final. Iris es la niña virgen, objeto del culto y admiración de las viejas del convento: es también Gina —la novia del Gigante— la pantera de Broadway —la de los múltiples amantes de cartón piedra. Los amantes de la Iris, los sucesivos rostros bajo la máscara única de papel maché (La cabeza del gigante-el Mudito-Romualdo-la guagua-Jerónimo) son una dispersión de signos:



— No, la cabeza primero, después la chaqueta [. . .] Me la pones por encima ritualmente, como el obispo mitrado coronando al rey, *anulando con la nueva investidura toda existencia previa, todas*, el Mudito, el secretario de don Jerónimo, el perro de la Iris, Humberto Peñaloza [. . .] todos nos disolvimos en la oscuridad de adentro de la máscara. (OP, 89)

La máscara es la mediación metonímica de la metáforas sustitutivas, la encarnación de los paradigmas que, en constante mutación, des-encarnan en un significante fijo, un espacio vacío de significado y cuya significación es una total ausencia. La máscara no es aquí el parecer que encubre el ser; es, lo mismo que el poncho del relato del cacique, una presencia fija que encubre un vacío de múltiples rostros. Es decir, es ausencia: *negación de toda presencia;* presencia de la inexistencia. Los amantes, por mediación de la máscara, todos y nadie engendran al niño de la Iris. Esta mutación y desautorización de la paternidad converge en una des-encarnación del nacimiento que, en la realidad de la novela, oscila de lo grotesco (Boy – Monstruo) a lo míticosagrado (el niño milagroso).

RI Iris-Gina + m(Máscara/Gigante) → niño monstruo—Boy
RII Iris-Virgen + m(Milagro) → niño del milagro

El relato I se dispersa en las conjeturas de la paternidad, para buscar «la verdad irrefutable del hijo monstruoso de D. Jerónimo y la Iris que alguien engendró en alguien cuando por fin Inés quedó embarazada.»

1. Yo soy el padre del hijo de la Iris [dice Humberto] no hay milagro (OP, 94).
2. . . . Romualdo, ese dueño de la cabeza del gigante, que es el *paire* de tu criatura, hay que buscarlo (OP, 132).
3. Es el hijo que D. J. de Azcoitía, animado por mi mirada envidiosa, engendró en la hija de un criminal (OP, 142).

Finalmente se confunde con el RII del niño del milagro:

> qué guagua más flaca y más enclenque tuviste Iris [. . .] Pero es el niño[. . .] Es el niño Boy, miren si parece que tuviera una aureola chiquita (OP, 448).

El RII encierra el misterio del nacimiento del niño milagroso y significa la esperanza de salvación para las viejas del convento, «nuestro hijo milagroso que nos llevará al cielo sin pasar por el trance de la muerte.» (OP, 128)

> — ¿Cuándo irá a nacer?
> — Eso no se sabe en los nacimientos milagrosos. [. . .] Pero la Iris no es la Virgen María, es un nacimiento milagroso cualquiera . . . (OP, 134)

La constante encarnación y des-encarnación del niño es una constelación de signos dispersos:

La guagua — La Damiana — El Mudito — Boy —

> La Iris mira a esa guagua monstruosamente vieja que le ofrece los bracitos diciéndole mamá. (OP, 122)

Finalmente, la pluralidad de mutaciones anula toda encarnación y descubre su inexistencia:

> — Es mentira.
> — ¿Mentira qué?
> — Que iba a tener un hijo . . .
> — ¿De qué hijo me está hablando? El Mudito es el hijo que estuvimos esperando tanto tiempo y nació hace tanto tiempo (OP, 512)
> . . . . . .
> — Nadie se acuerda de quien fue su madre.
> — Y padre no tuvo [. . .] (OP, 514)
> — No es mudo.
> . . . . .
> — Ni es guagua . . .
> . . . . . .
> — Ni es santo. (OP, 514)

En los laberintos de la casa de la Encarnación, disfraces, papeles que envuelven papeles dentro de papeles, ojos y máscaras des-encarnan el deseo y la posesión en un tiempo sin edad y de todas las edades. Los manuscritos escondidos dentro de manuscritos son los signos dispersos de la novela que H. Peñaloza nunca escribió. Es decir el texto, la escritura, niega la existencia de la escritura. Los múltiples rostros de Humberto des-encarnan también en un rostro vacío: Mudito-Jerónimo-vieja-guagua-idiota-fluctuante manche de humedad en la pared. Todo retorna a nada, que es todo. La última vieja — ¿Peta-Inés-Mudito, la perra amarilla? — se diluye en el aire. El final del libro es un espacio vacío.

La imagen transformacional en la obra de Donoso tiene su básica validez funcional en el lenguaje. En las repeticiones y mutaciones, la relación signi-

ficante-significado establece un nuevo significante, un espacio que es una presencia vacía de significado y cuya significación es una total ausencia. La nada en Donoso difiere de la imagen metafísica de la nada borgiana, que reúne, en la unidad de dos opuestos, la negación que a su vez encarna su afirmación. No es tampoco la nada del existencialismo sartreano, en la que el ser es contingencia de la existencia. En Donoso, el ser, la presencia concreta, es signo de su ausencia. No es existencialismo sino *inexistencialismo.*

En el arte novelístico de Donoso, el apoyo más significativo a esa desencarnación del signo es el *modo narrativo* del discurso, cuya característica es la fluctuación del sujeto de la enunciación. Hay un predominio del *yo* del narrador principal — el Mudito — que se dirige a un *tú* en constante apelación: la Madre Benita, Iris, Peta, las viejas; o a la inversa, de la Madre Benita, Iris, las viejas, dirigido al Mudito.[5] Este monólogo en primera persona, con proyección a un *tú*, es la característica más singular. Pero a su vez entre el *yo* y el *tú* se instala un *él*. Si tenemos en cuenta, según Émile Benveniste, que *yo tú* son las formas personales *(tú* no se concibe sin *yo*, que es quien habla), la tercera persona, que se enuncia fuera del *yo tú*, es indicación de algo o alguien no referido a persona, designa específicamente *nada* o *nadie*.[6] Este juego de fluctuación narrativa crea una des-encarnación de la función lógica del pronombre y un efecto de ausencia, de anulación de todo equilibrio. Los pronombres mutables son indicadores de una subjetividad móvil que cambia los niveles del lenguaje y de la realidad. La permutación incesante de *yo-tú-él* produce todas las mutaciones discursivas posibles.

En *El obsceno pájaro*, la nada es una escritura, una imagen presencia que ofrece una nueva forma de lectura activa. La imagen de la nada, en la desencarnación del lenguaje, revela asimismo el sentido ideológico de la obra donosiana como total negación e inexistencia de la realidad. El mundo de Donoso fluctúa en un no-lugar, o en un lugar sin centro ni periferia. La búsqueda de la fama de Humberto, el poder político y material de Jerónimo, las mutaciones mágico-satánicas de Peta-Inés, y aún lo más importante, la concepción y el nacimiento del hombre, son sólo «disfraces que se van improvisando,» «porque uno es lo que es mientras dura el disfraz.» (OP, 155.) La total realidad es sólo una apariencia mutable, como forma de la nada, de la total inexistencia.

Notas

[1] *El obsceno pájaro de la noche*, Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 36 y 39. Todas las citas pertenecen a esta edición. En adelante se consignarán las páginas de las citas en el texto mismo de nuestro artículo, precedidas por las abreviaturas OP. Siempre que no se indique lo contrario, las itálicas de las citas son nuestras.

[2] El poncho, como signo fijo denota y no connota, es el mediador que origina todas las transformaciones posibles.

[. . .] la conseja de la niña-bruja es curiosamente insatisfactoria. La línea del relato, al comienzo, nos hace fijar los ojos en la figura protagónica — por ser bella,

por ser de cuna esclarecida — de la hija del cacique. Pero al abrir *el amplio poncho paternal* para ocultar lo que sucedía en el dormitorio de su hija, *ese gesto torció el rumbo del relato* y *lo escindió en dos*. En un trozo, el popular, el inmortal que seguirá siendo contado durante siglos y siglos por viejas y trabajadores cansados y niños, el cacique escamotea a la hija del centro del relato, sustituyéndola por una vieja verrugosa cuya identidad no interesa a nadie, [. . .] que expió lo que las dos mujeres debían haber expiado juntas si el personaje hasta entonces principal no hubiera desaparecido sin dejar huellas en el relato. La otra mitad es la tradición angélica y aristocrática encerrada hasta el ahogo en una familia que está a punto de extinguirse; *una niña purísima* sufre éxtasis místicos que salvan de una catástrofe a unos cuantos patios: [. . .] OP. 357).

[3] Cf. pp. 35-37, 42-43, 356-358.

[4] Se conjetura también una tercera versión que deriva de las dos transformaciones básicas y a su vez las contradice. El narrador afirma esta conjetura sólo en forma referencial, sin desarrollo posterior en el texto:

Inés de Azcoitía no fue ni bruja ni santa. Estoy seguro de que sucedió lo más simple: [. . .] Encubierta por la vieja en su avatar de alcahueta [. . .] tuvo amores con el muchacho que la vieja le procuró [. . .] Me pregunto si no sería el parto de su hija lo que cubrió el *poncho paternal* al extenderse por encima de la puerta demasiado grande de la realidad [. . .] ¿No escamotearía a su hija de la realidad para que encerrada en esta Casa expiara un pecado vulgar dando nacimiento a una leyenda en vez de a un bastardo? (OP, 359).

(RA) Inés + m (poncho) → Inés (RA^1)

[5] Como ejemplificación del juego cambiante de los pronombres en el modo narrativo véase OP, 121, 391, 421, 445, 466.

[6] Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México: Siglo XXI, 1972, pp. 173-178.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 89—133 (1977)

Avantgarde oder Realismus?

— Zur Brecht-Lukács-Debatte —

Von

TAMÁS UNGVÁRI

(Budapest)

Das Ungartum von Lukács und die heutige Forschung

Der vorliegende Aufsatz möchte lieber als ein »Forschungsbericht« verstanden werden; Anspruch auf Vollständigkeit konnte er schon deshalb nicht erheben, weil er Teil einer demnächst auf ungarisch erscheinenden Arbeit gleichen Titels ist. Die Tatsache, daß sich der Verfasser um die deutschsprachige Publikation eines wichtigen Teiles dieser Arbeit bemüht, hat zahlreiche Ursachen. Die Beobachter des Nachlasses, des geistigen Erbes von Georg Lukács könnten in aller Welt falsche Eindrücke gewinnen, widmeten sie ihre Aufmerksamkeit lediglich den deutschen, italienischen und englischen Publikationen. Budapest, die Geburtsstadt von Lukács und in seinen reifen Jahren auch sein Zuhause, könnte noch in den falschen Verdacht geraten, sich an der Aufarbeitung dieser Erbschaft nicht beteiligen zu wollen. Diesen Nachlaß kann aber die ungarische Wissenschaftlichkeit sehr wohl als ihr eigen empfinden und betrachtet ihn auch so. Nicht zufällig erklärte György Aczél mit Nachdruck: »Georg Lukács gehört und gehörte mitsamt seinen Irrtümern zu uns, weshalb die Erben des Lukács-schen Lebenswerkes wir sind. Keine kritiklosen, sondern für seine verantwortlichen Werte verantwortlichen Erben.«[1]

In ihrer Auslegung läßt sich diese Erklärung in zwei Teile zerlegen. Sie bedeutet zum einen, daß die ungarische und die internationale Arbeiterbewegung der wahre Eigentümer dieser Erbschaft ist. Sie wirft aber obendrein auch das Problem auf, welches das Ungartum des seine Werke größtenteils auf deutsch schreibenden Georg Lukács betrifft. Auf die Frage müssen wir schon deshalb kurz eingehen, weil sie der ungarischen Wissenschaftlichkeit eine keineswegs irreale Sorge bedeutet. Wurde ja im letzten Jahrzehnt in künstlerischen Fragen am Lukács-Nachlaß in Ungarn Kritik geübt, so hauptsächlich wegen seiner Stellungnahmen zur ungarischen Literatur.[2] Dennoch beweist gerade die rezente und Budapester Erschließung des Lukács-Nachlasses, welch wesentliche Rolle in Lukács' geistiger Entwicklung seine Bindung zum Ungartum und seine aktive Beteiligung an der ungarischen Arbeiterbewegung gespielt haben. Was die geistige Entwicklung anbelangt: Der »Sprachwechsel« in seinem Tagebuch (in Lukács-Archiv und -Bibliothek der Ungarischen Aka-

demie der Wissenschaften) bezeugt besonders aufschlußreich die traumatischen Motive, die Lukács zu seiner ersten »Flucht« in die deutsche Sprache bewegten. In den Jahren 1908 – 1911 erlebt Lukács in Budapest eine schwere Krise: in seinem Privatleben spielen sich Tragödien ab (seine Liebe, Irma Seidler, nimmt sich das Leben, sein Freund, Leo Popper, stirbt). Die Universität Budapest lehnt seine Habilitation zum Privatdozenten ab.[3] Bislang auf ungarisch geschrieben, setzt sich sein Tagebuch nun plötzlich in deutscher Sprache fort, als Leó Popper, einer der Übersetzer seiner Abhandlungen »Die Seele und die Formen«, dahinscheidet.[4] Nach Heidelberg zogen ihn nicht bloß die herzliche Einladung Ernst Blochs und die Anwesenheit Max Webers, sondern auch die Absicht der Flucht. In den Heidelberger Jahren (1913 – 1917) wirkt aber an der Suche nach Gefährten auch das Gefühl mit, daß ihn irgendwas zu seinem Vaterland zurückzieht. »Es ist ja nicht wahr, was ich seit Jahren sage: ich brauche niemanden, man kann überall leben . . . methaphysisch bin ich absolut untreu, heimatlos usw.: in Wirklichkeit aber bin ich treu und erdverbunden.«[5] Als reimten sich auf diese Tagebucheintragung die Briefe, die er im Jahre 1917 an Paul Ernst richtete, um seine Heimkehr nach Ungarn zu begründen.[6] Diese »Budapest-Reise« führte tatsächlich zur Auffindung seines Weges. Seinen späten Rückerinnerungen zufolge habe ihn zwar die Revolution 1918 »nur zufällig« daheim gefunden,[7] doch war seine Heimkehr nach der langen Moskauer Emigrationszeit schon das Resultat einer festentschlossenen Entscheidung: Vollständig bewußt habe er sich zugunsten der Heimkehr entschieden, entgegen dem konkreten Angebot des deutschen Sprachgebietes (ibid.). Begründet war die Bewußtheit dieser Entscheidung eigentlich durch die engen Beziehungen zur ungarischen Arbeiterbewegung. Die Debatte, die sich um die sog. *Blum-Thesen* entfacht hatte, brachte ihm in seiner Entwicklung zum Politiker und auch zum Denker wertvolle Erfahrungen ein.[8] Im Vorwort zu »Ungarische Literatur – ungarische Kultur« schrieb er darüber wie folgt: »Hier (nämlich in der Debatte der Blum-Thesen) wuchs bei mir zum erstenmal eine generelle, ja sogar weiter generalisierbare Theorie aus der unmittelbaren Beobachtung der Realität heraus, hier wurde ich ein Ideologe, der seine Perspektiven aus der Wirklichkeit selbst – und zwar aus der ungarischen Wirklichkeit – ableitet.« (Ibid. 18)

Die Frage des »Ungartums« von Georg Lukács ist also nicht einfach eine Frage der nationalen Zugehörigkeit. Wie aus dem vorangehenden Zitat ersichtlich, ist dieses Ungartum gerade mit dem Internationalismus aufs engste verflochten. Die Kenntnis der Tendenzen und der alltäglichen Praxis der ungarischen Arbeiterbewegung sowie die militante Beteligung eröffneten den Weg zu vielen seiner theoretischen Generalisierungen.

In diesem Sinne befaßt sich die ungarische Wissenschaft mit Lukács' »Ungartum«. Eine bemerkenswerte Antwort fand Ferenc L. Lendvai auf die sprachlichen Probleme – darauf nämlich, daß Lukács das Beste seines Oeuvres

in deutscher Sprache schrieb: »Die Philosophie oder eben ein philosophisches Werk ist nicht so unmittelbar in die Kultur einer Nation eingefügt wie irgendein Kunstwerk. Georg Lukács war ein ungarischer Philosoph, sein Werk ist ein Bestandteil der ungarischen Kultur, was soviel bedeutet, daß für ihn Ungarn jener archimedische Punkt war, von dem aus er die Probleme der Philosophie *sub specie aeternitatis* zu beurteilen vermochte.«[9]

Ähnlich motiviert ist auch das Urteil von Ferenc Tőkei, der sogar noch um einen Schritt weitergeht. Er meint, der Weg von Georg Lukács und seine Verflechtung mit der ungarischen Kultur seien nicht bloß der Sonderfall eines außergewöhnlichen Gelehrten, sondern ließen auch etwas von den allgemeinen Entwicklungstendenzen der ungarischen Kultur erkennen. Tőkei führt das Zeugnis von Lebenswerken überragenden internationalen Formats an, an erster Stelle die über Ungarns Grenzen hinauswachsenden Werke von Béla Bartók und Attila József. Seinen Gedankengang schließt er mit der Skizze eines Forschungsprogramms ab: »Die Frage, wie die ungarische Kultur des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Leistungen internationaler Bedeutung zustande bringen konnte, ist meines Erachtens durchaus forschungswürdig, zumal auch zum Verständnis dieser Leistungen unentbehrlich.«[10]

Dieses Programm, von Tőkei erstmals in einem Vortrag in Paris aufgezeichnet, ist in Ungarn derzeit in Verwirklichung begriffen – vor allem durch die Erscheinung von immer mehr Publikationen, die einen Quellenwert besitzen.[11] Zugleich steht fest, daß ein fruchtbarer und vielseitiger Dialog und eine ebensolche Debatte um die Aufarbeitung des Lukács-Nachlasses noch aussteht. Nicht zu Unrecht sagte László Sziklai, einer der Forscher dieses Lebenswerkes: »Der Zerfall der Lukács-Erbschaft geht ohne besondere Erschütterungen vor sich.«[12] Erschütterungen erwartet freilich niemand, doch zunehmende Diskussionsfreudigkeit umso mehr. Dieser »Zerfall«, wie es Sziklai betont, ist ja unter den gegebenen Verhältnissen nicht nur im negativen Sinn zu verstehen, eher – mutatis mutandis – analog zum »Zerfall« des Hegel-Erbes, wie ihn Engels charakterisiert hatte. Der Zersetzungsprozeß, der auch der komischen Episoden und der Versuche mißachtender Eliminierung nicht entbehrt, ist aber – im Unterschied zur Hegel-schen Philosophie – kein Nachspiel des Sieges auf der ganzen Linie. Ganz im Gegenteil. Einstweilen hat Lukács mehr Tadler als Kenner, mehr fachkundige Kritiker als kundige Forscher.« (Ibid. 732)

Die Erkenntnis dieser Lage drängt die ungarischen Forscher, die noch unerforschten Winkel der Lukács-Biographie zu erläutern. Das erste umfassende, geistige Lukács-Porträt ist erschienen.[13] In der Erforschung zweier seiner Perioden sind beachtliche Ergebnisse aufzuweisen. Seine idealistischen Jugendwerke gelangen durch kundige Analysen in Verbindungen mit jenen westeuropäischen und ungarischen literarischen Quellen, die seine bis Kriegsende geschriebenen Werke inspiriert haben. Wir können freilich nur die bedeutend-

sten dieser Teilabhandlungen aufzählen.[14] Eine Analyse des Gedankenkreises des jungen Lukács geht natürlich mit der Herausgabe der biographischen Angaben und Dokumente der bereits erwähnten »Heidelberger Periode« einher.

Die zweite, schon recht ausführlich dokumentierte und publizierte Periode betrifft die Moskauer Jahre von Lukács, ferner seine Gemeinschaftsarbeit mit Mihail Lifsicz sowie anderen Kritikern und Literarhistorikern der *Literaturnij Kritik* um die Entwicklung der Realismus-Theorie. Das Budapester Lukács-Archiv ermöglichte Claude Prévost die Sammlung und Herausgabe dieser Moskauer Schriften.[15] Teils die Korrektur und teils eine komplettere Version dieser Arbeit werden von einem jungen Forscher, László Sziklai, erstellt, der die adnotierte und ausführlich kommentierte, mit den sowjetischen Quellen gleichgestimmte und verglichene Version dieser Schriften vorbereitet.[16]

Prévost und Sziklai kooperierten nicht in der Publikation der Moskauer Schriften. Günstiger gestaltete sich die Lage in der Erschließung der Debatten und weltliterarischen Kontakte von Georg Lukács aus den 20er und 30er Jahren. Hier versuchte man, die ungarische Forschung mit den Bestrebungen der DDR in Einklang zu bringen.[17] Die Untersuchungen erstreckten sich auch auf den osteuropäischen Schauplatz, wobei man gewisse parallele Ergebnisse und Tendenzen in der Entwicklung dieser Literaturen aufweisen konnte.[18] Das Augenmerk richtete sich auf die bisherigen Quellenwerke und Publikationen der DDR.[19] Auch die jüngsten sowjetischen Forschungen werden in der Fachliteratur reichlich besprochen und verwendet.[20] Die Mitteilungen zahlreicher Forscher der Sowjetunion und der DDR wurden in Ungarn herausgegeben.[21]

Doch auch die Entfaltung der Debatten wurde von dieser geistigen und wissenschaftlichen Zusammenarbeit nicht verhindert, ja, gerade auf diesem Gebiet ist ein beachtlicher Fortschritt zu verzeichnen. Herausgegeben von Werner Mittenzwei, erschien z. B. 1975 in Leipzig ein Sammelband unter dem Titel »Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács«, dessen Ziel im Vorwort angegeben wird: »Wir betrachten unsere Arbeit als eine Auseinandersetzung, aber es kommt uns vor allem darauf an, seine literaturtheoretischen Vorschläge, seine ästhetischen Kategorien, wie den ganzen Streit mit und um Georg Lukács stärker zu historisieren . . .« Einmal vorbei, wird also die Aktualität der Debatten durch die Geschichtlichkeit ersetzt. Die Veränderung, die dieses Prinzip in der Beurteilung von Lukács und seiner Debatten herbeiführte, zeigt sich auch darin, daß gerade Mittenzwei seine einst aufsehenerregende Abhandlung radikal umarbeitete.[22]

Im Vorwort und in den Anmerkungen zur umgearbeiteten Abhandlung betont Mittenzwei erneut, daß er den Konflikt zwischen den ehemaligen Ansichten der beiden marxistischen Denker historisieren (und nicht zuspitzen, aktualisieren) will. Er gibt zu: » . . . der Gegensatz der Positionen (i. e. von

Brecht und Lukács) wurde zu einer wesentlichen Triebkraft für die Entwicklung des marxistischen ästhetischen Denkens« (op. cit. 441). Allerdings gelangt Mittenzwei mit dieser Historisierung nur bis zur Feststellung, daß heute »Brecht und Lukács ... als gegensätzliche Positionen innerhalb des Marxismus begriffen (werden)«. In seinem Vorwort verwahrt sich freilich Mittenzwei gegen die »pluralistische« Auffassung des Marxismus. Seine historisierende Methode, die Betonung des Gegensatzes und nicht des Bündnisses von Lukács und Brecht sind aber eher dazu geeignet, die Gefahr eines logischen Widerspruches heraufzubeschwören als zur vollständigen Lösung zu führen.

Bei der Erscheinung des Buches ist dies übrigens auch der Aufmerksamkeit der ungarischen Literaturkritik nicht entgangen.[23] Unseres Erachtens verweist der Verfasser des Aufsatzes, Dénes Zoltai, ganz richtig darauf, daß die Inkonsequenz der Historisierung einige Autoren der Leipziger Sammlung selbst dort einen »Gegensatz« zwischen dem Standpunkt von Brecht und Lukács nachweisen läßt, wo (mit Zoltais Worten) eher »Überdeckungen« oder Ähnlichkeiten entdeckt werden könnten. Zoltai glaubt beispielsweise nicht, daß zwischen der Katharsis-Theorie von Lukács und dem V-Effekt nur die Gegensätzlichkeit zu prüfen sei; ebensowenig pflichtet er der in einem Aufsatz enthaltenen Behauptung bei, wonach die Realismus-Konzeption im Lukács-schen Lebenswerk lediglich ein taktischer Umweg zur Geltendmachung der Volksfrontidee gewesen sein sollte. Zoltai bestreitet, daß es tatsächlich das Kriterium einer zeitgemäßen marxistischen Ästhetik wäre, zum Preise der Kanonisierung Brechts, des Theoretikers, das Versäumnis, nämlich die unwürdige Beurteilung Brechts, des reifen Dramatikers, wiedergutmachen zu wollen (op. cit. 20).

Der vorliegende Aufsatz ist der Versuch einer Stellungnahme zu einigen Fragen, die in der Forschung oft vorkommen. Der Verfasser bemühte sich, die jüngsten Ergebnisse der Brecht-Forschung zu verwenden und stützt sich fest auf die Arbeiten, die von der ungarischen Lukács-Forschung aufgearbeitet wurden. Im Interesse des »Dialogs«, nicht der »Kontroverse«.

Dialog und Kontroverse

Der Verfasser dieser Zeilen hatte zufällig die Möglichkeit, die Gedenkansprache von Georg Lukács über Brecht im Hause Berliner Ensemble mitanzuhören.[24] Er fühlte nachgerade, Zeuge eines Handschlags vom Jenseits geworden zu sein. Jener Augenblick besiegelte nicht bloß die »Versöhnung« der beiden hervorragenden marxistischen Denker unserer Zeiten, sondern bot der Nachwelt gleichsam eine historische Erprobung der Grundsätze an. Und zwar nicht dadurch, daß diese Grundsätze, von der Zeit überholt, entschärft wurden, sondern gerade umgekehrt (und eben da liegt die Chance der konsequenten Historisierung): die Grundsätze siegten über die Zeit, indem sie sich in ihr

bereicherten und entfalteten. Mit Korrektionen und Selbstkorrektionen, die die historische Eingeschränktheit und die Schwächen der ersten Formulierungen überwunden haben. Die Ideengeschichte des Verhältnisses von Brecht und Lukács könnte gerade dies ins richtige Licht stellen: Wie haben gerade die Debatte, der Dialog und die Kontroverse zur Entwicklung der marxistischen Denkens verholfen?

Zur Zeit der Trauerfeier konnte die Öffentlichkeit zumeist nur auf Tratschebene davon erfahren haben, daß es zwischen Brecht und Lukács einen jahrzehntelangen Gegensatz gab. Zur einseitigen Informiertheit trug zweifellos der Umstand bei, daß z. B. Lukács' Abhandlungen zur Expressionismus-Debatte bereits seit 1948 in ungarischer und deutscher Sprache zugänglich waren, während Brechts einschlägige Schriften größtenteils erst Jahre nach des Dichters Tod veröffentlicht wurden.[25]

Auch gewisse persönliche Wendungender Debatte wurden erst dann publik, als die Versöhnung der Hauptakteure bereits erfolgt war.[26]

Eine weitere Frage: Welche Beweiskraft ist Brechts leidenschaftlichen Ausbrüchen oder den privaten Eintragungen seines *Arbeitsjournals* einzuräumen? Die Tatsache, daß Brecht Lukács mit »Herr Professor« anredete oder eine heftige Äußerung der *Eisler-Debatte* aus einer Maschinenschrift in eine andere übernahm, scheint anzudeuten, daß Brecht, wenn es sich um eine Auseinandersetzung vor der Öffentlichkeit handelte, doch Vorbehalte hatte.[27] Von ihrer angeblichen öffentlichen Debatte, die im Herbst 1932 in Berlin stattgefunden haben soll, weiß nur ein einziger Zeuge; die Angabe ist meines Wissens in keiner deutschsprachigen Publikation enthalten.[28] Es ist eine oft vergessene, aber dennoch geschichtliche Tatsache, daß Brecht seine Animosität Lukács gegenüber öffentlich niemals zum Ausdruck brachte. Seine Aufzeichnung über Lukács' Essays[29] ist nicht nur von leidenschaftlichem Zorn geprägt, sondern drückt auch seine Anerkennung aus. »Das Moment des Kapitulierens, Zurückweichens, das utopische und idealistische Moment, das in Lukács' Essays immer noch steckt und *das er bestimmt überwinden wird* . . .« (Hervorhebung von mir. – T. U.)

Zugleich ließ sich auch Lukács von ähnlichem Taktgefühl gegenüber Brecht leiten, und zwar nicht nur nach dem II. Weltkrieg, sondern auch als er seine Essays erneut zum Druck vorbereitete. Im Essay *Es geht um den Realismus* (1938)[30] lobt er eine Szene in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* in Worten, die ihm in Brechts Journal die Eintragung »Dieser Stumpfsinn ist gigantisch!« eintrugen. Lukács scheint davon erfahren zu haben, denn in den späteren Ausgaben des Essays fehlt der betreffende Passus. Ebenso veränderte Lukács auch den Akzent eines für Eisler beleidigenden Satzes.[31]

Die Auswertung der Angaben und die Erwägung der Tatsachen der Brecht-Lukács-Debatte sind also keineswegs unabhängig von der Schlußfolgerung, die wir aus ihrem ehemaligen Gefecht ziehen, und waren es schon

gar nicht, als die Debatte zu Beginn der 60er Jahre erneut aufs Tapet gebracht wurde. Damals wurde von fast allen Ermittlern ihres Materials die Debatte betont, wie darauf Mittenzwei richtig anspielt. Heute scheint die Entwicklungslogik der Realität Brechts und Lukács' Ansichten eher in Richtung der gegenseitigen Ergänzung als der »Vernichtung« zu drängen. Denn selbst durch Veränderung und Schliff der Texte gelangten die Ansichten in weiteren und neueren Formulierungen zur Vollentfaltung. Ihre dynamische Verwendung verhalf ihnen zu ihrer heutigen und seit der ursprünglichen Auffassung gerade durch Selbstkorrektionen bereicherten Form. Die Geschichte ihrer Genese ist also keine bloße Wiederholung, sondern die Historie eben dieser Bereicherung.

Einheit oder Unterschied

Von italienischen Marxisten zwanzig Jahre nach Abschluß der Debatte in Bewegung gesetzt, hat auch die Erforschung des Themas ihre eigene Genese. Der Italiener Raffa veröffentlicht 1961 seine Meinung und betont den Gegensatz zwischen Brecht und Lukács. Paolo Chiarini setzt sich mit ihm auseinander – dieses Buch wird bereits im Jahre 1962 in Budapest von György Szabó besprochen. Ein Jahr darauf schaltet sich László Illés in den Spalten eines italienischen Blattes mit der Erschließung neuer Quellen in die Debatte ein; in seinem bahnbrechenden Forschungsbericht, der 1964 auch in französicher Sprache erscheint, setzt er sich für eine gegenwartsnähere Realismus-Konzeption und für die Rehabilitierung der sozialistischen avantgardistischen Bestrebungen ein. Der erste beunruhigende Ton kommt aus Westberlin von Klaus Völker im Jahre 1966; zahlreiche Bezugnahmen auf das Brecht-Archiv verleihen seinen Ausführungen Authentizität, während Äußerungen, in denen er Georg Lukács schlicht und einfach des »Stalinismus« bezichtigt, ihm den Vorwurf der Sensationshascherei kaum ersparen können.

Ein Jahr später schaltete sich einer der zweifellos einflußreichsten Kenner des Themas, Werner Mittenzwei aus der DDR, in die Debatte ein. An die Brecht-Lukács-Debatte müsse man aus dem Blickwinkel der unterschiedlichen politischen Ansichten der beiden Hauptakteure herangehen, meinte Mittenzwei, zumal die beiden Kontrahenten jeweils andere Ansichten über die Diktatur des Proletariats und über die Demokratie vertraten. Während Brecht seine sektiererischen Ansichten, die ihn an der Akzeptierung der Gesamtmentalität einer antifaschistischen Volksfront verhindert hatten, überwunden habe, hätten sich in Lukács die revisionistischen Ideen gefestigt. Auch deshalb beruhe seine Realismus-Konzeption auf Beispielen aus dem 19. Jahrhundert. Dies hänge damit zusammen, daß eine beruhigende Definition des sozialistischen Realismus in keinem Lukács-Werk zu finden sei, und zwar aus dem Grunde, argwöhnt Mittenzwei, weil er den Unterschied zwischen

dem kritischen und dem sozialistischen Realismus verwischt habe. Im Unterschied zu Lukács habe jedoch Brecht eine militante, engagierte und moderne Darstellungsweise zu entwickeln vermocht.[32]

Mit diesem Standpunkt der 60er Jahre setzten sich zahlreiche Forscher auseinander. Die dort vorgebrachten Ansichten wurden von Victor Žmegač aus Zagreb und dem Brasilianer F. Posada als summarisch und zum Teil als einseitig bezeichnet.[33] Da sie ein gerechteres und nuancierteres Gesamtbild anstrebten als ihre Vorgänger in der Forschung, äußern sie die Ansicht, daß alle beide, Brecht wie Lukács, zur Entwicklung des Marxismus wesentlich beigetragen haben.

Žmegač meint jedoch, die Grundlage der Debatte und des Gegensatzes im unterschiedlichen Blickwinkel des Dichters und des Theoretikers entdeckt zu haben. Brecht protestierte gegen die ideologischen Bindungen, während Lukács als echter Theoretiker zu formalistischen Deutungen inklinierte. Den Vergleich besteht Brecht als Sieger: »Der Dichter erscheint als Verfechter des Grundsatzes poetischer Freiheit und schöpferischer Artistik.«[34]

Die Frage nach der Wirklichkeit der Beziehungen und der Debatte zwischen Brecht und Lukács scheint Mitte der 60er Jahre lediglich aufgeworfen, nicht aber geklärt worden zu sein. Die Voreingenommenheit der Forschung und die zuweilen notwendige Einseitigkeit ihrer Informiertheit ließen es nicht zu, daß wir diesen kostbaren Nachlaß marxistischer Literaturtheorie tatsächlich in Besitz nehmen. Wir können hier unsere später zu beweisende Meinung nur vorwegnehmen: An der übermäßigen Betonung des Gegensatzes Brecht-Lukács wirkt einerseits der Anspruch auf eine »Rehabilitierung« der Avantgarde mit, während jene, die Brecht geringschätzten, die Tatsache übersehen, daß gerade Lukács sein schöpferisches und theoretisches Erbe aufzuarbeiten und zu verstehen versuchte. Der Grabrede des Jahres 1956 gesellt sich noch ein postumer Handschlag. In seinem Nachlaßwerk *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* bediente sich Lukács gerade eines wichtigen Dialogs in Brechts Galilei als Hauptargumentes gegen neopositivistische Manipulation und Scheinwissenschaft.

Es ist also die Darlegung der Geschehnisse, die uns zu einer authentischeren Bewertung der einstigen Debatte führen könnte.

Die Expressionismus-Debatte

Nach Hitlers Machtergreifung nahmen die Debatten innerhalb der Arbeiterbewegung naturgemäß einen historisch-politischen Charakter an. Zur Diskussion stand schon bei weitem nicht mehr die »Reportage« oder die »Darstellung«, sondern der Weg der ganzen linksgerichteten Intelligenz.

Die unter dem Stichwort *Expressionismus-Debatte* geführte Reihe von

Auseinandersetzungen ist also auch in dieser Hinsicht von erheblicher Bedeutung.[35] Das Zentrum der Debatte war Moskau, doch wurde sie gleichzeitig auch auf internationaler Ebene geführt. Die deutsche Emigration wurde vom Sturm des Faschismus zersprengt. Zur Zeit der Debatte lebte Feuchtwanger in Sanary-sur-Mer in Frankreich, Brecht in Dänemark, während sich Willi Bredel an der Seite der spanischen Freiheitskämpfer schlug – um nur jene Schriftsteller zu nennen, die *DAS WORT*, die Zeitschrift, in der die Debatte publiziert wurde, redigierten.

Die Debatte wurde von Georg Lukács angeregt und sodann auch abgeschlossen. Ende 1933 erschien zuerst auf russisch und im darauffolgenden Jahr auch auf deutsch seine Abhandlung, *'Größe und Verfall' des Expressionismus;* im Herbst 1938 brachte DAS WORT sein Schlußwort unter der Überschrift *Es geht um den Realismus.*[36]

Man sieht, daß die Lukács-Essays in den Blättern der deutschen Emigration einen überragenden Stellenwert hatten – schließlich ist er ja Mitgied des Redaktionskomitees der im Januar 1930 gegründeten Zeitschrift *INTERNATIONALE LITERATUR.* Redakteur der Zeitschrift ist jener Dichter und Kulturpolitiker, den Lukács lobend hervorhebt als den Einzigen unter den ehemaligen Expressionisten, aus dem ein echter Revolutionär wurde: Johannes R. Becher.[37]

Das Lukács-Urteil über den Expressionismus ist hart und eindeutig. Lukács setzt das Zeitalter des Imperialismus mit dem der Dekadenz gleich. In dieser Epoche könnten nur außergewöhnliche Talente der beengenden, zerstörenden und irreführenden Wirkung der Dekadenz entgehen. Das Expressionismus-Essay aus dem Jahre 1933 identifiziert z. B. den Expressionismus mit der Ideologie der deutschen Unabhängigen Sozialdemokratischen Partei und bringt mit dieser Ideologie solche – damals schon in der Emigration lebende – Künstler in Verbindung wie Rudolf Leonhard oder Franz Werfel.[38] Diese Feststellung führt ihn dazu, im Expressionismus die indirekte Apologetik des Kapitalismus zu entdecken.

Bei Lukács ist die Apologetik das Merkmal der posthegelianischen deutschen idealistischen Philosophie. Einerseits gewann der philosophiefreie Positivismus an Raum (Ranke), anderer seits die geisteswissenschaftliche Schule mit Dilthey. Die Neo-Kantianer, mit Windelband und Rickert, entwickelten unterdessen eine Apologetik, die den Bedürfnissen der Bourgeoisie besser entsprach.

Das neues Merkmal der Apologetik: sie nimmt die Form der Kritik an der Gegenwart an – für Lukács war dies durch Husserls und Schelers Beispiel erwiesen.

Dasselbe will Lukács auch für den Expressionismus gelten lassen. Sein Radikalismus sei bloß die Hülle der indirekten Apologetik. Der Expressionismus stünde ebenso auf der Grundlage des Irrationalismus wie die deutsche

idealistische Philosophie nach Hegel. Darin unterscheide er sich tatsächlich von der vorangehenden größeren literarischen Strömung, dem Naturalismus. Auch dieser sei als Linksradikalismus maskiert aufgetreten, habe aber in den achtziger-neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts noch Anschluß an die Arbeiterbewegung zu finden vermocht, während dem Expressionismus diese Anknüpfung mißlungen sei.

Wie von Ernst Bloch später angedeutet, steckt in dieser Hypothese ein gewisser logischer Widerspruch. Einerseits schreibt Lukács die expressionistische Ideologie dadurch ab, daß er sie für den literarischen Spiegel einer ideologisch determinierten Gruppe der deutschen Sozialdemokratie hält, vertritt aber andrerseits die Ansicht, daß der Expressionismus den Kontakt mit der Arbeiterbewegung nicht gefunden hat.

Von der Bezeugung der indirekten Apologetik ist es nur mehr ein Schritt, um eine gewisse »objektive« Übereinstimmung der Ansichten zwischen dem Expressionismus und den Wegbereitern des Faschismus nachzuweisen.

Es bleibe einstweilen dahingestellt, ob diese »objektive Übereinstimmung« tatsächlich nachweisbar ist, anerkannt wurde sie jedenfalls von den literaturpolitischen Vertretern des zur Herrschaft gelangten Faschismus nicht. Der Expressionismus fand sich zwischen Hammer und Amboß verdrängt.

Der erste faschistische Angriff gegen die Expressionisten erschien im Jahr der Machtergreifung Hitlers. Wenn wir ihn an dieser Stelle zitieren, so deshalb, weil er in einer späteren, in Moskau geführten Debatte über den Expressionismus eine Rolle spielte.

Börries von Münchhausen, der einst namhafte Balladendichter, veröffentlichte 1933 seine Abhandlung, in der er den Expressionismus attackierte. Diese modernistische Tendenz, so Münchhausen, sei nicht genügend vaterländisch und nicht genügend völkisch. »Der Ton lag im Expressionismus auf dem Künstlerischen, dem Nur-Ästhetischen . . . Heute liegt er sehr bewußt auf der sittlichen Grundhaltung der Dichter.[39]

Der Angriff des ehemaligen Balladendichters veranlaßte den bedeutenden Dichter Gottfried Benn, den Expressionismus innerhalb des damaligen Deutschlands in Schutz zu nehmen. Freilich war Benns Artikel schon im Augenblick seiner Erscheinung mehr als eine an Münchhausen gerichtete Replik.

Gerade der Artikel von Gottfried Benn gab Anlaß zur Debatte in *Das Wort*.[40] Der Verfasser des *Bekenntnis zum Expressionismus* gehörte zu jenen seltenen, bedeutenden Dichtern, die Nazi-Deutschland nicht verlassen haben. Der Expressionismus bekam mithin in seiner Person einen verdächtigen Fürsprecher; Klaus Manns Leidenschaft war verständlich, mit der er Benns Stellungnahme zurückwies. In seinem Aufsatz *Gottfried Benn, oder die Geschichte einer Verirrung* nimmt er eigentlich die Umwege auf Benns Lebenspfad mit sicherer Hand unter die Lupe. Verständlich ist auch, daß der »Fall Benn«

von vornherein eine Hypothese zu beweisen schien, die erstmals von Georg Lukács zum Ausdruck gebracht wurde. Auch vom Expressionismus führt ein Weg zum Faschismus – Benns Laufbahn und Fürsprache waren nunmehr der Beweis.

Die Tendenz in Klaus Manns Artikel wurde noch in derselben Nummer der Zeitschrift von Alfred Kurella (Pseudonym: Bernhard Ziegler) nachdrücklich bekräftigt. Aus dem »Fall Benn« konkludiert er ganz unumwunden: »Erstens läßt sich heute klar erkennen, wes Geistes Kind der Expressionismus war, und wohin dieser Geist, ganz befolgt, führt: in den Faschismus.«[41] *(Nun ist dies Erbe zuende.)*

Unter dem Vorwand des »Falls Benn« verkündete Kurella die Endabrechnung mit dem Expressionismus – Benn lieferte ja eine anscheinend komplette Gewißheit der Ahnungen und Vermutungen. Ein vornehmer und im Schoß des Expressionismus aufgewachsener Geist, der esoterische Dichter, sympathisiert unversehens mit dem Faschismus, um dann als Verfechter des Expressionismus aufzutreten. Durch die verständliche Hitze der Leidenschaften und die Unterbrechung des Informationsaustausches zwischen der Emigration und dem Mutterland wurde freilich der Umstand verhüllt, daß sein Glaubensbekenntnis für den Expressionismus bereits ein Zeichen seiner Desillusion war. Aus dem Fall Benn ließ sich im Augenblick nur der Schluß ziehen: *Nun ist dies Erbe zuende.* Die Illusion einer schönen Tradition zerrann im Sog der Geschichte.

Bis dann die Debatte zuende war, lautete auch das Urteil schon anders. In seinem letzten Artikel formulierte Alfred Kurella merklich milder als im ersten. Er bescheinigte schließlich dem Expressionismus historische Verdienste und brauchbare Traditionen und will im Expressionismus nicht mehr den Weg zum Faschismus sehen. Dieser sei bloß ein Teil der formalistischen literarischen Strömungen und konnte in den zwanziger Jahren auch Positives ausgesagt haben.

Der Fall Benn, liest sich das Schlußwort weiter, habe zwar die Debatte effektiv ausgelöst, sich aber schon in den ersten Auseinandersetzungen nicht auf die Frage beschränkt, ob Benns Laufbahn typisch, der Weg das daheimgebliebenen Dichters zum Faschismus zwangsläufig gewesen sei. Die Debatte war ohnehin nicht nach auswärts gerichtet, sondern spielte sich in den Reihen der linksgestellten Emigrantenschriftsteller ab. Ein Satz des Schlußwortes deutet darauf hin: » . . . unsere Diskussion ist ein typisch deutsches Abbild der großen Auseinandersetzungen zwischen Formalismus und Realismus, die in der Sowjetunion, mit Recht, Literaturtheoretiker und -historiker, Kritiker, Schriftsteller . . . intensiv beschäftigte und noch weiter beschäftigt.«[42]

Zum einen reduzierte sich also der »Fall Benn« innerhalb der Emigration zu einer Diskussion und wurde zum anderen ein Teil jener Konfrontation, die in der Sowjetunion die Grenzen zwischen Formalismus und Realismus absteckte.

Mit Recht verwies der abschließende Redaktionsartikel in *Das Wort* darauf, daß es sich hier bei weitem nicht um eine innere Angelegenheit der deutschen Emigration, ja, nicht einmal um ein direktes Erbe des Modernismus handelt, sondern vielmehr um einen Frontalangriff gegen die Künstler, die mit dem experimentellen Theater, mit der Avantgarde auch nur lockere Kontakte unterhielten. Auch und vor allem jenseits der Emigration: im öffentlichen Leben der sowjetischen Kunst. Einer der »Architekten« dieses Angriffs war damals Georg Lukács.

Innerhalb der deutschen Emigration stand jedenfalls die ganze sog. »ungarische Gruppe« hoch im Ansehen. In den Spalten von Das Wort ernteten die Stücke von Gyula Háy mehr Lorbeeren als die von Brecht. Háy war übrigens der Erste, der die damals beginnenden Moskauer Prozesse in dramatischer Form zu rechtfertigen versuchte. Wiederholt beschwerte sich Bertolt Brecht vor seinem Redaktionskollegen Willy Bredel über das Benehmen von Háy und Genossen.[43]

Die in der Emigration lebenden Schriftsteller, die sich zwar zur Einheit der Volksfront bekannten, jedoch verschiedenen »Wagenburgen« anschlossen, wurden durch die Stellungnahmen freilich polarisiert. Nur wenige setzten sich offen im Schutz des Expressionismus ein; aber Rudolf Leonhard, den Lukács bereits 1933 scharf kritisiert hatte, betonte nachdrücklich die historische Rolle des Modernismus, das Revolutionärertum oder die subjektive Ehrlichkeit der zu den expressionistischen Strömungen gehörenden Schriftsteller. Auch Herwath Walden, der die einstige Berliner Zeitschrift der Expressionisten redigiert hatte, ließ sich vernehmen. Zwei weitere Stimmen – die Beiträge von Peter Fischer und Werner Ilberg – erklangen im Schutz der Kämpfe und Bestrebungen von einst. Zu guter Letzt setzte sich noch vor Abschluß der großen Konfrontation als einziger Ideologe Ernst Bloch für den Expressionismus ein.

Die Tadler des Expressionismus sind zahlreicher. Das Drehbuch der Debatte können wir an dieser Stelle freilich nicht wiedergeben, doch dürfte die Redaktion gar sorgfältig erwogen haben, in welcher Reihenfolge und nach welcher Dramaturgie die Artikel aufeinanderzufolgen haben. Die erste Kampfschrift Klaus Manns (1937) wurde schon von Kurella-Zieglers Ergänzung schärfer gestimmt. Als Klaus Berger, Kurt Kersten oder Gustav von Wangenheim den Expressionismus in Schutz nehmen, erscheint das erste Lukács-Essay, das sich zwar nur per tangentem auf die Debatte bezieht, in ideologischer Hinsicht jedoch sehr wohl damit zu tun hat: *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik*. Im Juli 1938 klingt schließlich die Debatte in einem weiteren Lukács-Essay aus: *Es geht um den Realismus*.[44]

Auch eine komplette Liste der Diskussionsteilnehmer kann hier nicht angeführt werden. Jedenfalls zeigt schon die Höhe ihrer Zahl, daß es um ein Kernproblem der Emigration ging und daß die Debatte innerhalb eines ge-

schlossenen Kreises jene größere Kollision widerspiegelte, die der Kraft des Realismus in der sozialistisch geprägten Literatur zugrunde lag. Die Änderung, die DAS WORT im Drehbuch der Debatte vornahm, läßt deutlich erkennen, daß sich die Redaktion eines anscheinend ganz und gar individuellen Phänomens, nämlich des (Einzel-) Falles Benn, bediente, um die Expressionismus-Debatte zu entfachen und diese schließlich zum Kampf um den Realismus umzufunktionieren. Zum Schluß der nach ihm benannten Debatte stand der Expressionismus gar nicht mehr zur Diskussion, denn »Es geht um den Realismus«, deklarierte Georg Lukács, und eben nicht um den Expressionismus.[45]

Vorereignisse der Zeitschrift DAS WORT

Um die Debatte verstehen zu können, muß man auch die Entstehung der Zeitschrift DAS WORT sowie die damalige Situation der deutschen Emigration kennen.

Knapp zwei Jahre nach Hitlers Machtergreifung sahen sich zwei deutsche Emigrantenzeitschriften zur Einstellung ihrer Erscheinung gezwungen. Es verstummten die *Neuen Deutschen Blätter* und die *Sammlung* obwohl sie gerade das sein wollten, was es fortan nicht mehr gab: ein literarisches Forum der Emigration. Den übrigen Zeitschriften steht zwar in der Geschichte des Antifaschismus ein Ehrenplatz zu: *Die neue Weltbühne* hinterließ der Nachwelt z. B. zahlreiche Zeugenaussagen, von der militanten Publizistik ihrer emigrierten Mitarbeiter bis zu den politischen Analysen Ernst Blochs. Doch war sie keine ausgesprochene literarische Zeitung, wie auch *Das neue Tagebuch* keine war.

Ohne Forum geblieben, fanden die deutschen Emigrantenschriftsteller im legendären Reporter des spanischen Bürgerkrieges, Mihail Kolzow, dem Freund und Gefährten Hemingways, einen tatkräftigen Helfer. Dieser begegnete in Paris den Leitern der Emigration, u. a. Feuchtwanger, Brecht und Bredel. Hier fand vom 21.—25. Juni 1935 der »Erste Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur gegen Krieg und Faschismus« statt. Nicht nur Brechts erschütternde Rede machte diese Versammlung zu einem denkwürdigen Ereignis, sondern auch die Tatsache, daß Kolzow, Direktor der JURGAZ (Moskauer Zeitungsverlag), vor der Öffentlichkeit feierlich versprach, die deutsche Emigration werde ein selbständiges literarisches Forum erhalten. Die erste Nummer der Zeitschrift erschien bereits im Juni 1936, als Redakteure zeichneten Brecht, Bredel und Feuchtwanger.[46]

Das Ende von 1936 und der Anfang von 1937 bedeuteten aber auch in der internationalen Geschichte der Arbeiterbewegung eine konfliktträchtige Periode. Zu den Rückschlägen, die die »deutsche Niederlage« der Bewegung in den kapitalistischen Ländern allenthalben versetzte, kam noch die inter-

nationale Isolierung der sowjetischen Partei hinzu, die durch die Irrtümer der Innenpolitik Stalins ohnehin in eine schwierige Lage versetzt wurde. Eine scharfe Zäsur trennte damals die außenpolitische Richtlinie von der Anschuung, die sich in der Innenpolitik durchsetzte. Während die Volksfrontpolitik – aus geschichtlicher Notwendigkeit – Toleranz und Zusammenhalt postulierte, war die Arbeiterbewegung von den Folgen des Personenkults überschattet. Die zwei Richtlinien sind miteinander in einen Konflikt geraten, der von manchem namhaftem Mitglied der deutschen Emigration als persönliches Drama erlebt wurde.

Die Expressionismus-Debatte in *Das Wort* spiegelt eine gewisse Duplizität wider. Das Blatt wurde in der Absicht gegründet, die gesamte deutsche Emigrantenliteratur zusammenzufassen; seine Redakteure konnten oft das Gefühl haben, diese Einheit sei durch all zu scharfe ideologische Auseinandersetzungen gefährdet. Die »redaktionellen« Briefe Feuchtwangers sind schon bekannt und auch Brechts Aufzeichnung ist zum Vorschein gekommen: »Ich schlage also vor, die Frage der Erweiterung des Realismusbegriffs für unsere Zeitschrift der breiten Antihitlerfront nicht zum Gegenstand einer neuen Debatte zu machen«.[47]

H. A. Walters Feststellung ist also richtig. Es geht tatsächlich nicht nur um den Realismus, sondern auch um die Auslegung der Volksfront.[48]

Die Expressionismus-Debatte ist deshalb von großer Bedeutung, weil sie auch die Zusammenhänge zwischen der Politik und dem Ästhetikum jener Zeiten erläutert. Aus diesem Grunde müssen wir die ehemaligen Geschehnisse noch eingehender untersuchen.

Wirklichkeitszertrümmerung oder Perspektive

Wie bereits erwähnt, schrieb Gottfried Benn seinen Artikel *Bekenntnis zum Expressionismus* (1934) gegen den faschistischen Angriff Börrich von Münchhausens, und zwar im Schutz der Tradition. Eines seiner wichtigsten Argumente war die Behauptung, daß der Expressionismus international war, im Unterschied zu den früheren, lokalen Bewegungen. Mit einer weit ausholenden, sozusagen expressionistischen Geste führt er die großen Talente der Bewegung an, die zwischen 1910 und 1925 in Erscheinung getreten sind: die rebellischen Geister einer Periode europäischer Kultur. Seine Liste enthält freilich größtenteils Namen von Musikern und Malern, denn er will ja gerade den Internationalismus der Bewegung nachweisen. Aus Spanien erwähnt er Picasso, aus Frankreich Léger und Braque, aus Ungarn (seltsamerweise) Bartók, aus Italien Marinetti. Und gerade von dessen Beispiel ausgehend muß er zugeben, daß der Faschismus gewisse Losungen des Früh-Expressionismus in sich aufgenommen hat.[49]

Die Einheit der internationalen Bewegung war allerdings nicht durch den Fortbestand gewisser Losungen gewährleistet. Was alle Expressionisten (Futuristen, Dadaisten) miteinander gemein hatten, war ihr eigenartiges Verhältnis zur Wirklichkeit. In ihrer inneren Grundhaltung stimmten sie miteinander darin überein, daß sie alle *Wirklichkeitszertrümmerer* waren.[50]

Die Zertrümmerung ist tatsächlich ein immer wiederkehrender Ausdruck in den Manifesten der *-ismen*, und besagt übrigens, daß sämtliche *-ismen* in der Revolte gegen den Naturalismus aufgewachsen sind. Dem Extrem des Naturalismus erwiderte ein weiteres Extrem. Folgte das Erstere nur der Stimme der Sinnesempfindungen, so wurden eben diese vom Letzteren abgelehnt. Der Naturalismus setzte sich sogar für die wissenschaftliche Aufklärbarkeit der Alltage ein, die *-ismen* wollten von keinerlei Unmittelbarkeit wissen. Das Bürgertum, welches die Wirklichkeit in seinem Besitz hielt, schien diese kompromittiert zu haben, und so konnte es geschehen, daß der Dichter, indem er der Wirklichkeit den Rücken kehrte, sich in die Rolle des Rebellen versetzt fühlen konnte. Besonders die Kataklysmen des Ersten Weltkrieges bekräftigten die Empfindung der zerronnenen Wirklichkeit. In *Die Krise der bürgerlichen Philosophie* analysierte Lukács später jenes Gefühl des Betrogenseins, welches die Philosophen der bürgerlichen Ära nur mit den beiden Extremen Nihilismus bzw. Utopie zu beantworten vermochten.[51] Gerade auf Grund des Erlebnisses einer zerfallenden Wirklichkeit konnte die Dichtung des Expressionismus das Gefühl der beiden Extreme in ein einheitliches Erlebnis zusammenschmieden – wir könnten eine ganze Reihe von Gedichten anführen um zu veranschaulichen, wie sich die Ablehnung der Wirklichkeit mit brisanter politischer Aussage verband.[52]

Benn greift also nicht fehl, wenn er die Wirklichkeitszertrümmerung als die zentrale Idee des Expressionismus bezeichnet. Sogar der kleine Mann, meint Lukács noch in seinem Spätwerk *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins*, erlebe die Epoche des Imperialismus als eine Auflockerung seiner Wirklichkeitsbeziehungen.[53] In einer Welt der Manipuliertheit lautet die Alternative: Selbstgefälligkeit der Manager, oder irrationeller Aufruhr. Die bewußt werdenden Scharen der Expressionisten wählten den Letzteren. Benn gibt also eine symptomatisch richtige Beschreibung dieses Gefühls: » . . . es gab ja auch keine Wirklichkeit, höchstens noch ihre Fratzen. Wirklichkeit, das war ein kapitalistischer Begriff. Wirklichkeit, das waren Parzellen, Industrieprodukte, Hypothekeneintragungen . . .«[54]

Das gespensterhafte Erlebnis der verschwindenden Wirklichkeit findet bei Benn im Nihilismus seine typische Beantwortung; in jenem Nihilismus, den bereits Thomas Mann im *Zauberberg* in der Gestalt des Naphta einer poetischen Kritik unterzogen hatte. Und wir glauben, mit unserer Annahme nicht fehlzugehen, daß Benn auf Thomas Mann anspielt (freilich ohne ihn zu nennen), der diesem Nihilismus den ebenso hoffnungslosen Intellektualismus,

die Denkart des Herrn Settembrini, entgegensetzt. »... wir reden ja von einer Zeit, wo das noch *nicht* da war, alles leer war, wo nicht der Geist Gottes, sondern der Nihilismus über dem Wasser schwebte.«[55]

Die aufrührerische Epoche des Expressionismus wurde von Nihilismus und Intellektualismus abgelöst. Und so spricht dann auch Benn vom Expressionismus als einer abgeschlossenen Periode. Er setzt die Zeitgrenzen: 1910–1925. Danach war diese Periode der Unschuld schon zu Ende. Benns *Bekenntnis* enthält auch die Aussage, daß er den Expressionismus als den adäquaten künstlerischen Ausdruck einer endgültig vergangenen Periode betrachtet. Daraus erklärt sich der nostalgische Ton, mit dem er die Periode abmarkt und um Verständnis für eine vergangene künstlerische Periode bittet. Der Expressionismus – die letzte große Epoche der Literaturgeschichte – formulierte in der Sprache der Verzweiflung das Streben des Geistes; die zertrümmerte Wirklichkeit und des Geistes Tod – in Nietzsches Sinn – entfesselten eine einzige Kraft: die der Kunst. »Expressionismus also war Kunst, die letzte Kunst Europas, ihr letzter Strahl ... Die Epoche mit Kunst, für immer vorbei!«[56]

In Klaus Manns Streitschrift *(Die Geschichte einer Verirrung)* ist schon der Titel bezeichnend. In seinen Augen erklärt sich Benns Verirrung durch die »Selbstzerstörung« eines großen Dichters. Gottfried Benn sei eben ein Opfer, das »mit ruchlos-infantiler Leichtgläubigkeit ... auf diesen riesenhaft geblähten Schwindel hereinfiel.«[57] Daher das mildernde Urteil: Benn habe »Selbstverrat« verübt.[58]

Die Marxisten teilten Klaus Manns Standpunkt nicht in jeder Hinsicht. Mann beklagt einen Verrat an den humanistischen Traditionen europäischer Kultur, während die Marxisten härter in ihrem Urteil sind und sich obendrein bemühen, aus dem »Fall Benn« noch weitere Lehren zu ziehen.

Allerdings gab es auch eine Gemeinsamkeit der Argumente zwischen Klaus Mann und den Marxisten. Gerade gleichzeitig mit seiner Beweisführung wurde in den Debatten und Bestrebungen der Antifaschisten der Sorge um das »Erbe« eine zentrale Stelle eingeräumt. In Beantwortung des Verrats an der europäischen Kultur setzten sich die antifaschistischen Emigranten die Wahrung und Entdeckung eines Alternativerbes zum Ziel. Zur Bewahrung des Erbes wurden sie durch vielerlei Argumente und Leidenschaften ermutigt, wobei die Gesichtspunkte dieser Nachlaßpflegschaft vielfach auseinandergingen. Von Ernst Ottwalt einst in den *Bund*-Debatten betont, kam darin z. B. auch die Überlegung zum Tragen, wonach jene, die als Machthaber auch dieses Erbe in ihrer Hand halten, noch am Leben seien. Der »Fall Benn« führte daher naturgemäß zu einer Distanzierung der antifaschistischen Emigration vom kompromittierten »Erbe« der jüngsten Vergangenheit. Eine verständliche Neigung lenkte ihre Aufmerksamkeit auf die Klassiker früherer Zeiten, wie dies aus zahlreichen zeitgenössischen Äußerungen hervorgeht. Franz Leschnitzers Beitrag geht z. B. gerade davon aus, daß die Kunst von

Benn Teil eines schädlichen, entlarvten Erbes sei und es schon deshalb gefährlich wäre, in seinem Schicksal einen isolierten Einzelfall zu sehen.[59]

So wird übrigens auch der von Benn entlehnte Titel des Beitrags von Ziegler-Kurella verständlich: *Nun ist dies Erbe zuende.*[60] Der Expressionismus, bestätigt Kurella Benns Diagnose, sei tatsächlich eine historische Epoche gewesen. Ein Erbe, entlarvt dadurch, daß einige seiner Vertreter im Schatten des Faschismus leben, diskreditiert dadurch, daß der Faschismus zustande kommen konnte.

Leschnitzer teilt die ehemaligen Expressionisten in zwei Lager auf. Der Weg des einen konnte zum Faschismus, des anderen zum Kommunismus führen. Diesen Weg können wir jedoch nur mit Hilfe der Dialektik genau analysieren. »Denn wir Marxisten wissen zwar, daß Benn, Bronnen, Heynicke, Johst nicht trotz sondern dank dem Expressionismus zu Mystizisten und Faschisten geworden sind ... Becher, Brecht, Wolf und Zech trotz dem Expressionismus zu Realisten und Antifaschisten.«[61]

Über die Zweiteilung und die dialektische Argumentierung hinaus ist Leschnitzers Beitrag auch deshalb bemerkenswert, weil darin die »neue Gleichung« aufgestellt wird: Die geistige Haltung des Antifaschismus entspricht der Richtung des Realismus, der Mystizismus dem Faschismus. *Das Wort* nennt übrigens Brecht kein einziges Mal einen Realisten, doch gehört diese Bezeichnung zum Wesen des Beitrags von Leschnitzer. In der vorläufig unentschiedenen Situation zeichnete sich die Determinierung des Realismus als einer Ideologie und nicht einer Methode als echter Ausweg ab.

Das Erbe

Das Erbe war jenes Zwischengelände, wo die Schlacht ausgetragen wurde. Ein Aufmarschgebiet sozusagen, welches den Kontrahenten gestattete, die offenen Diskussionen ab und zu in den Schutz rhetorischer Vorhänge zu stellen. Es war ja nicht so, als wäre das Verhältnis zum Erbe schon an und für sich nicht entscheidend gewesen, aber wir sollten nicht vergessen, daß es in der Debatte darüber doch niemals nur um die Vergangenheit ging. Für die Ritter von gestern kämpften, zuweilen verkleidet, die von heute.

Dieser Bogen überspannt den Abstand zwischen Vergangenheit und Zukunft. Es obliegt keinem Zweifel – dafür sollte auch der vorliegende Aufsatz den Beweis erbringen –, daß sich das Bündnis des Realismus mit dem Antifaschismus zu jener Zeit in der marxistischen Ästhetik fixiert hat, damals entwickelte sich der Standpunkt in bezug auf das Erbe und wurde der ideologisch-politische Weg zur Eroberung des klassischen Nachlasses trassiert. Es sei zugleich betont, daß die Grundsätze des Realismus in einem gegebenen Kampf formuliert wurden und daher eine gewisse Einseitigkeit aufweisen. Damals

konte der neue Begriff des Realismus das unmittelbare Erbe des Jahrhunderts noch nicht in sich aufnehmen. Und hierher gehörte nicht nur der Nachlaß des Expressionismus, sondern auch Joyce, vom sowjetischen Schriftstellerkongreß getadelt, und Proust, als dekadent empfunden. Die Alternative des Realismus wurde von einer ganz bestimmten geschichtlichen Erfahrung aufgestellt; von dem, was eine dem Untergang geweihte Generation beim Vorpreschen des Faschismus als echten Zusammenbruch der bürgerlichen Kultur miterlebt hat. Nach dem Zweiten Weltkrieg fühlte sich Adorno gezwungen, den extremen Standpunkt auszusprechen: Nach Auschwitz sei keine Dichtung mehr möglich. Zu ebenso verzweifelten Extremen sahen sich jene gezwungen, die einem vorübergehenden Zurückweichen der Linksbewegungen schon den endgültigen Sturz der literarischen Versuche entnehmen zu müssen glaubten.

Adorno, der diese Krise des bürgerlichen Erbes nach dem Zweiten Weltkrieg mit solch verzweifelter Sensibilität zum Ausdruck brachte, zeigte übrigens nicht viel Verständnis für die zwangsläufige Einseitigkeit des Realismus-Prinzips in seiner ersten Fassung. Sehr deutlich bemerkte er aber in seiner Kritik über Lukács' Spätwerk über Realismus, daß die Erkenntnis, wonach der Nihilismus der zwanziger Jahre, geschichtlich betrachtet, tatsächlich zum Faschismus geführt hatte, eine der Ursachen gewesen sein mochte, weshalb der Expressionismus oder gar Joyce abgelehnt wurden.[62]

Schon die ehemalige Expressionismus-Debatte enthielt die Warnung, daß der Realismus-Begriff aus einem Kampf hervorgeht und deshalb zu einer gewissen Einseitigkeit gezwungen ist. Die Geschichte dieser Genese ist gerade deshalb interessant, weil sie veranschaulicht, daß diese Einseitigkeit von den Argumenten des »Gegners« korrigiert wurde. Daß der Expressionismus ein breiteres Spektrum umfassen könnte, haben – aus geschichtlicher Sicht notwendigerweise – gerade die Verteidiger des Expressionismus zur Sprache gebracht. Vor allem jene, deren ganzes Oeuvre bislang vom Expressionismus inspiriert war, wie Gustav Wangenheim, der Dramatiker. Über die subjektive Authentizität hinaus rührt freilich die Stichhaltigkeit seiner Argumente von der Tatsache her, daß es noch so viele Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Expressionisten geben mag, die Bewegung aber doch von persönlichen Leistungen und individuellen Bestrebungen bereichert und nuanciert wurde. Wangenheim bestreitet die Argumentierung von Kurella-Ziegler oder Leschnitzer, indem er auf die konstruktiv-agitative Tätigkeit hinweist, deren Repräsentant die Bühnentradition des Expressionismus war. »Der Wille zum Aufbau« ist Wangenheims wichtigster Beweis dafür, daß das Erbe des Expressionismus weder tot noch verwerflich sei.[63]

Auch die Argumente für den Expressionismus sind logisch in ihrem Aufbau. Wangenheim konnte nur die Bewegungen innerhalb des Theaters bezeugen. Kurt Kersten geht schon um einen Schritt weiter und läßt in seiner Rhetorik das schwerwiegendste Argument gegen den Expressionismus erkennen. Die

Entfremdung von den Massen, das Volksfremde. Unter den vielerlei Tendenzen des Expressionismus gab es tatsächlich eine, die die Organisierung von Sprechchören bewirkte, Schauspielergruppen in den Randbezirken auftreten ließ oder in Arbeiterheimen Choraufführungen inszenierte.[64] All dies war aber eine Tendenz innerhalb der Bewegung. Der nostalgisch-beweisenden Erklärung Kurt Kerstens ist also eine Übertreibung des Wunsches zu entnehmen: »Dichter und Schriftsteller der expressionistischen Periode führten einen leidenschaftlichen, hartnäckigen Kampf um die Sprengung des Ringes, der sie von den Massen isolierte. Sie nahmen Richtung nicht nur auf die Bourgeoisie, sondern auf das Proletariat.«[65]

Wangenheim bescheinigt dem Expressionismus den »Willen zum Aufbau«, Kersten das Streben nach Gewinnung der Massen. Diese Argumente tragen aber die Bestimmtheit der Niederlage mit sich, denn sie galten schon seit 1935 in den ästhetischen Debatten als die Merkmale des Realismus. Wangenheim und Kersten betonen nicht, was in der Revolte des Expressionismus eigenständig war, sondern was sie mit dem Realismus als gemeinsames Attribut führt.

Wir sagten soeben, diese Argumente trügen die Bestimmtheit der Niederlage mit sich. Doch blieb diese Schwäche gerade den Teilnehmern verborgen, denn sie operierten ja mit »geheiligten«, im Kampf gestählten Begriffen. In Waldens Argumenten ist keine Spur jener nihilistisch nuancierten Nostalgie zu finden, die in Benns Artikel recht deutlich vorhanden war. Ein Wort wie *Revolutionärertum* war durch langjährige Kämpfe beglaubigt. Es wäre ebenso verfehlt, die Gutgläubigkeit Waldens und seiner Freunde in Abrede zu stellen, wie den Pathos und die moralische Kraft der Argumente. Wenn jene Zeiten irgendein charakteristisches Merkmal hatten, dann war es die Blindheit der Naivität, die die Weimarer Epoche begleitete. Während für die bürgerliche Seite der Nihilismus bezeichnend war, der bei Benn auch später noch zurückwinkte, sind Walden und Genossen nach der Illusion einer Utopie der Realität bewußt geworden und brachten die Leidenschaft ihres Revolutionärertums hervor als einen Schutzbrief ihres Menschenadels.

Auf der Ebene der Ideologie

In der Erbschaftsfrage konnten wir bisher nur die Stimme der Erblasser vernehmen. Sie waren größtenteils Schriftsteller, die um die Anerkennung ihrer Vergangenheit und um die Kontinuität ihres Lebenswerkes kämpften. Auf der Ebene der Ideologie setzten sich eigentlich zwei Geister in der Expressionismus-Debatte von *Das Wort* auseinander: Ernst Bloch und Georg Lukács.

Enge Freundschaft verband einst die ehemaligen Heidelberger Schulgefährten, die beiden Schüler Georg Simmels. Doch gingen ihre Wege noch vor dem Ende des Ersten Weltkrieges auseinander, und ihre Diskussion spitzte

sich besonders in der Frage des Expressionismus zu. Bloch war aufs engste mit Brecht liiert, während Lukács »Brechts erste Werke überhaupt nicht schätzte«. Einmal zerzankten sich die beiden ganz arg und Brecht warf Lukács einfach aus seiner Wohnung hinaus.[66]

Wesentlich in diesen persönlichen Erinnerungen ist die Erkenntnis, daß Lukács Brechts Frühwerke gerade wegen seines (Brechts) Bündnisses mit dem Expressionismus »nicht schätzte«. Dies zeigt sich auch in einer Äußerung Blochs, wonach der Expressionismus etwas Grundlegendes für ihn sei, während die Bewegung für Lukács gar nichts bedeutet habe.

Freilich war die Auseinandersetzung zwischen Bloch und Lukács mehr als die Ideologisierung des persönlichen Geschmackes. Es wurde eine ganze Epoche – unterschiedlich – bewertet.[67]

Obwohl dieser Umstand in den Erinnerungen der Redakteure – Bredel oder Erpenbeck – nicht ausdrücklich erwähnt wird, ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß das Eintreffen des Bloch-Artikels die Erscheinung des zusammenfassenden Lukács-Essays um eine Nummer verzögert hat. In der Nummer 7/1937 gibt *Das Wort* aber bereits bekannt, daß die Antwort von Lukács in der Nummer 8 folgt. So wurde die Dramaturgie der Debatte nur scheinbar durch die Zwischenrede des »West-Emigranten« Bloch gestört.

Eingangs setzt Bloch den Standpunkt von Ziegler-Kurella mit der ehemaligen Auffassung von Lukács gleich. Der Einwand, Kurella habe die subjektive Gutgläubigkeit der Expressionisten nicht so nachdrücklich betont, wird als bloße Differenz der Formulierung abqualifiziert, denn es sei möglicherweise noch gefährlicher, konkludiert Bloch, zu behaupten, was Lukács den Expressionisten unterstellt: Infolge ihrer Neigung zum Mystizismus und zur Philosophie des Irrationalismus seien sie »objektiv« die »Quartiermacher des Faschismus« gewesen.

Bloch packt die Expressionismus-Debatte an der Frage des Bündnisses an, spitzt also einen wahrhaften Widerspruch zu. Eine Bündnispolitik ohne grundsätzliche Zugeständnisse ist ein Prüfstein in der Praxis der Arbeiterbewegung – ihre dialektische Durchführung ist auf nicht geringe Schwierigkeiten gestoßen. Gerade gegen Ende der dreißiger Jahre wurde diese Politik nicht unerheblich beeinträchtigt, als gewisse voluntaristische Elemente die Bündnispolitik nicht selten zur bloßen Taktik degradierten. Dies sollten wir schon deshalb vor Augen halten, weil Bloch und seine Genossen möglicherweise diese *ganze* Politik durch die Widersprüche kompromittiert sahen.

Bloch merkt, daß Lukács die expressionistischen Bewegungen als eine einzige Strömung auffaßt, obwohl für die Bewegung tatsächlich ihre Vielfalt und Weitverzweigtheit bezeichnend waren. Es ist nicht einmal sicher, ob sich ihre Anhänger von denselben ideologischen oder erkenntnistheoretischen Prämissen in jenes ziemlich lockere Lager führen ließen, dessen Leitmotiv ohnehin die Persönlichkeit war.

Bloch setzt übrigens Lukács den 'Schwarz-Weiss' Technikern der zwanziger Jahre gleich.[68] Die Kunst habe auch eine Übergangsperiode. Wie sich in der kapitalistischen Wirtschaft die Bedingungen des Sozialismus herausgestalteten, ebenso entstünde in der Übergangsperiode die literarische »Antizipierung« der Zukunft. Lukács stelle aber laut Bloch die Funktion dieser Übergangsperiode, dieses Wegbereiters und Herolds, in Abrede. Vorausgesetzt, der Expressionismus sei objektiv der Quartiermacher des Faschismus und bringe lediglich die irrationalistische Philosophie zum Ausdruck, denn gäbe es, geschichtlich betrachtet, ein »missing link«: das fehlende Bindeglied zu jener Literatur, die von den Anhängern des Sozialismus betrieben werde. Wie Bloch sich ausdrückt: »Avantgarde innerhalb der spätkapitalistischen Gesellschaft gibt es dann nicht, antizipierende Bewegungen im Überbau sollten nicht wahr sein.«[69]

Literatur- und gesellschaftsgeschichtlich würde dies bedeuten, bei Lukács »fehlt eine Periode«. Die Übergangsperiode nämlich. Dem Klassizismus folgt mithin unmittelbar die Dekadenz. Als wäre jede Protesterhebung und Entrüstung vergeblich: der gute Vorsatz wird von der »objektiven Rolle« überlistet, die die Rebellen in den Dienst eben jener Kraft stellt, welche sie in Wirklichkeit hassen.

Auch die politischen Konsequenzen des Gedankenganges sind nicht unerheblich, zumal die Repräsentanten der Übergangsperiode gerade jene Verbündete sind, die Lukács in Sinne der Volksfrontpolitik zu gewinnen trachtete. In Blochs Augen bedeutet aber die Ablehnung der expressionistischen Erbschaft, Lukács» ... rechnet fast alle Oppositionen gegen die herrschende Klasse, die nicht im vornherein kommunistische sind, der herrschenden Klasse zu.«[70]

Anspruch auf besonderes Interesse dürfte im Werdegang der Debatte erheben, was als geschichtlicher Schrittverlust bezeichnet werden könnte. Die Expressionismus-Debatte wurde von Lukács im Jahre 1934 eröffnet, als die Volksfrontidee erst in Entfaltung begriffen war. Damals drohte dieser Idee die Gefahr der Engherzigkeit am ehesten von der Linken, vom »Linksradikalismus« her. Fast dieselben Argumente wurden 1938 vorgebracht, als der »Neoradikalismus« nur mehr Nachhutkämpfe austrug. Damals ging es schon nur um die Frage der »Erbschaft« und nicht um ihren tatsächlichen oder aktuellen Einfluß. Im Jahre 1938 war die Volksfrontidee von der soeben verkündeten Theorie des verschärften Klassenkampfes bedroht. Anfang 1939 stellte *Das Wort* sein Erscheinen ein.

Auf der Ebene der Erkenntnistheorie

Die taktischen und politischen Unterschiede zwischen Bloch und Lukács sind evident. Bloch drängt im Namen der Volksfrontidee auf die Übernahme des fortschrittlichen Erbes des Expressionismus. Lukács fordert zur objektiven

Darstellung der Wirklichkeit mit der unentwegten Leidenschaft der Ablehnung des Linksradikalismus auf. Statt »Fakten« will er »Bilder« sehen, dem direkten Eingriff zieht er die Ästhetik der Vermittlung vor. Was aus politischer Sicht in Blochs Augen als Fortsetzung einer früheren »Schwarz-Weiß«-Taktik scheinen mochte, deren Aktualität von der Volksfrontperiode erst recht nicht bestätigt wird, erschließt aus ästhetischer und philosophischer Sicht noch tiefgründigere Differenzen.

Mit der Frage des Realismus wird unweigerlich auch eine andere Frage aktuell: Was nennen wir Wirklichkeit? Und dies umso mehr, als der Linksradikalismus sich gerade auf die »Wirklichkeit der Fakten« berief, im Gegensatz zur »Verlogenheit der Bilder«.

Lukács mußte ein alternatives Wirklichkeits- und Erbschaftsideal ausarbeiten. Wenn nun einmal klar ist, daß die politische Lage diesen Diskussionen ungünstig war, und der Widerspruch zwischen der Volksfrontidee und der innenpolitischen Lage die Erschaffer der Realismus-Theorie in gar manche Konflikte verwickelt hat, so ist all dies mit besonderen »erkenntnistheoretischen« Vorteilen verbunden. Den Kampf, der an der politischen Front taktisch nicht auszutragen war, glaubte man in der Ästhetik durchstehen zu können. Die Kompromisse der Taktik wurden durch die längere Perspektive der Strategie berichtigt.

Lukács schätzt diese seine Periode so ein, daß der Zweifrontenkampf um den Realismus trotz aller Widersprüche erfolgreich war. Er solidarisierte sich deshalb mit dem von Gorki verkündeten Prinzip des sozialistischen Realismus, weil dieser zugleich den Kampf gegen den »literarischen Trotzkismus« bedeutete. In der Retrospektive betrachtete Lukács als Verbündeten dieses Trotzkismus jede Richtung, die vor der vollständigen Verwirklichung des Sozialismus (vor der klassenlosen Gesellschaft) die Möglichkeit nicht erkannt hat, eine sozialistische Literatur zu schaffen.

Seit dem Auftritt der Theoretiker der II. Internationale stellt die Beurteilung der Überganges ein Zentralproblem der Ästhetik und der Literaturgeschichte des Marxismus dar. Kautsky, Vanderwelde und Mehring behaupteten beinahe uni sono, daß die proletarische Kultur unter den kapitalistischen Verhältnissen nicht entstehen kann.[71] Gleichsam als eine Reaktion auf diese Auffassung forderte die Ideologie des Rapp und des deutschen Bundes eine vollkommen eigenständige proletarische Kultur. Die Frage des Überganges war also geschichtlich mit der Frage des Erbes und des Bündnisses verbunden.

Fassen wir nun Blochs Einwände in diesem Kontext auf, so ergibt sich daraus im Endeffekt ein an Lukács gerichteter Vorwurf, die Rappistische Auffassung zu vertreten, wobei Lukács' Realismus-Theorie gerade im Kampf gegen den Rapp entwickelt wurde. Darauf verweist auch die zentrale Kategorie der Realismus-Theorie, die Idee der Totalität.

Freilich bedeutet hier die Totalität bei Lukács nicht nur den umfassenden

Begriff von *Geschichte und Klassenbewußtsein*, sondern auch die intensive Totalität des Kunstschaffens. Das heißt: eben jenes Spezifikum des Kunstwerks, welches er – mit der Bredel-Kritik angefangen, über *Tendenz oder Parteilichkeit* – im Gegensatz zu den Strömungen erarbeitet hatte, die Kunst als bloße Funktion betrachteten.[72]

Inwieweit sich die Auffassung der Totalitätskategorie bei Lukács verändert hat, zeigt sich in seinem Vorwort zur Neuauflage von *Geschichte und Klassenbewußtsein*. In autobiographischen Zügen umreißt er jenen Weg, der diese Kategorie zu einer dialektischen Annäherungsmethode des Einzelnen und des Allgemeinen heranführt. Die theoretischen Grundlagen einer dialektischeren Handhabung des Einzelnen werden von Lukács eben in den dreißiger Jahren niedergelegt. Die Totalität der Wirklichkeit ist für ihn die konkrete Totalität im Marx'schen Sinn, d. h. das in Bewegung und Entwicklung betrachtete Leben.

Bloch bezweifelt diesen auf Totalität beruhenden Wirklichkeitsbegriff, und hält ihn für eine Illusion und das Erbe der systemschaffenden deutschen Philosophie. Im Zeitalter der Dekadenz gebe es diese einheitliche Wirklichkeit nicht, vielmehr sei die Wirklichkeit durch die Produktions- und Eigentumsverhältnisse geprägt: durch Zersplitterung und Entfremdung, die die Wirklichkeit des Imperialismus kennzeichnen. Um diesen Gedankengang nun konsequent fortzuführen: Dann ist es ja des Künstlers Aufgabe, diese Wirklichkeit in ihre Elemente zu zersetzen! Oder: »... vielleicht ist die echte Realität auch Unterbrechung?«[73]

Bloch meint, in Lukács' Totalitätsbild bleibe für den Künstler keine aktive Rolle, wo dieser doch gerade hier seine Schaffensfreude und seine Weltanschauung zur Geltung bringen könnte. Die Krise des Imperialismus zeige sich im Verfall seiner Realität und seines Weltbildes und »... darum setzt er (der Künstler) das Experiment des Verfallens mit dem Zustand des Verfalls gleich«.[74]

Die Übereinstimmung zwischen Blochs und Benns Beweisführungen ist nicht zu überhören. Die Wirklichkeitszertrümmerung, als Aufgabe des Künstlers, war tatsächlich eine akzeptierte expressionistische These, die aus dieser pervertierten Realität (auch von ihrer Ablehnung) einen Fetisch erhebt. Angenommen, daß die Realität des Imperialismus tatsächlich in diesem von Benn und Bloch bestimmten Verfall in Erscheinung tritt, ist dieser so stark, daß er den möglichen Spielraum für künstlerische Aktivität vermarkt. Der Künstler kann nur danach handeln, was ihm die Natur des Lebensstoffes, die Art der Realitätssubstanz, befiehlt. Demgegenüber räumt Lukács der künstlerischen Aktivität und der schöpferischen Kraft einen größeren Aktionsradius ein. Das Leben in seiner Bewegung zu erfassen, den Schein und das Wesen durch kunstvolle Vermittlung darzustellen – all dies erfordert reinweg die aktive ordnende Kraft des dichterischen Subjekts.

In geschichtlicher und teils auch in politischer Hinsicht hätten Blochs Argumente den ursprünglich enger bemessenen Standpunkt von Lukács korrigieren können, doch war auf grundsätzlicher und ästhetischer Ebene hinter diesen berechtigten Korrektionen eine erkenntnistheoretisch zweifelhaftere Philosophie verborgen.

Dieser Widerspruch bestätigt abermals und aus anderer Sicht die Notwendigkeit, die ehemalige Debatte zwischen Expressionismus und Realismus erneut aufzuarbeiten. Die Standpunkte dieser Debatte blieben nicht unberührt von den Umständen, unter denen sie erstmals dargelegt wurden. Übrigens haben die geschichtlich zwangsläufigen Einseitigkeiten sehr oft auch ihre unmittelbare Aufnahme und ihren Widerhall bestimmt. Blochs politischer Liberalismus war mit den Elementen einer irrationalistischen Philosophie verflochten, während Lukács' zweifellos epochemachende Realismus-Theorie in ihrer ersten Fassung gerade gegen die Vertreter des Modernismus gerichtet war. In Wirklichkeit wurde die Konzeption des Realismus durch die Volksfrontidee ermutigt und gestärkt. Verlangt war ja die literaturhistorische Bewältigung eines Erbes, welches einerseits in scharfem Gegensatz zum extremen Antitraditionalismus faschistischer Literaturpolitik stand und andrerseits die bürgerlichen Schriftsteller, die wegen ihrer Kriegsfeindlichkeit und ihrem Antifaschismus als potentielle Verbündete galten, grundsätzlich »unter die Waffen« rief. Wenn also in den ersten Fassungen der Realismus-Konzeption auf den Klassizismus und auf die Einschätzung der nach Citoyen-Art aufgeklärten Traditionen zeitgenössischer bürgerlicher Schriftsteller stärkere Akzente gesetzt sind, so ist dafür die Ursache in den Erfordernissen der gegebenen Situation zu suchen.

Gerade dadurch wurde die Realismus-Konzeption geschichtlich bereichert – zum Teil bei Lukács selbst, und zum Teil in anderen Schulen der marxistischen Ästhetik –, daß man sich bemühte, ihre anfängliche Einseitigkeit zu korrigieren. Der Tausch der verschiedenen Standpunkte und Ansichten war schon über die Debatten der dreißiger Jahre hinausgewachsen. Die Entwicklungschancen der marxistischen Ästhetik liegen ja gerade in dieser Selbstkorrektion: Sie entledigt ihre Thesen des geschichtlich Eventuellen und bringt genügend Flexibilität auf, um die einstigen Widersprüche geschichtlich aufzuheben.

Das Problem des Verfalls

Zurück nun zur ersten Formulierung der Realismus-Konzeption. Ohne Zweifel war dies nicht bloß eine »taktische« Losung, sondern hing auch mit Lukács' Forschungen um den Nachlaß von Marx und Engels zusammen. Eindeutig war auch ein Zurückgreifen auf Marx im Jahre 1938 nicht ohne polemische Schärfe. Kein Zufall, daß Lukács gleichzeitig mit seinem Aufsatz *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* sein Buch über den jungen

Hegel beendet, seinen ersten, weit ausholenden Versuch, den Kampf der Vorläufer des Marxismus gegen den Irrationalismus in der deutschen Philosophiegeschichte darzustellen.[75]

Der junge Hegel und das Marx-Essay erwiesen sich übrigens auch im aktuellen Kampf als hilfreich. Blochs Vorwurf, Lukács kenne nicht den Begriff der »Übergangsperiode«, kontert Lukács mit einer geschichtlichen Ausweitung eben dieser Übergangsperiode, indem er ihre Vorereignisse und ihre »Inspiration« in der Vorgschichte der irrationalistischen Philosophie aufzeigt. Der ideologische Verfall beginne nicht erst im Zeitalter des Imperialismus, sondern bereits beim Zerfall der Hegelschen Schule. Sich dieser philosophischen Apologetik widersetzt zu haben sei das Verdients von Marx, denn der Irrationalismus sei nichts anderes als die indirekte und zuweilen schlau kamuflierte Apologetik der bestehenden Ordnung.

Die philosophiegeschichtliche Analyse gewinnt hier besondere Aktualität.[76] Die mit den philosophischen gleichlaufenden literarischen Debatten bezichtigen die Avantgarde ebenso des mit der irrationalistischen Philosophie eingegangenen ungewollten Bündnisses, wie auch die Mangelhaftigkeiten der »DOKUMENT-Literatur« darauf zurückzuführen waren. Die Geschichte des Irrationalismus dehnte sich aus, seine Wurzeln führten in die weite Vergangenheit zurück, zumal Lukács nach der langen geschichtlichen Analyse auch den Hauptkonflikt der vergangenen Jahrhunderts im Kampf zwischen Rationalismus und Irrationalismus sieht. Hier beginnt auch die Verantwortung der Literatur. Gewisse Strömungen der modernen Literatur erweckten in den kleinbürgerlichen Massen irrationelle Instinkte, schon allein durch die unmittelbare Schilderung des zerfallenen und zersplitterten Zeitalters des Imperialismus. Die Literatur, indem sie solches tut, bleibe aber unter den dekadent-fetischisierten Mystifikationen des Lebens des zeitgenössischen Kapitalismus stecken.[77]

Die modernistischen literarischen Bewegungen werden somit einerseits als eine einzige und ideologisch bereits wohlbekannte Episode einer anhaltenden Verfallperiode bezeichnet und schließen sich andrerseits trotz all ihrer Differenzen den Vertretern der unbeabsichtigten Apologetik an. Das »Erfassen bei der Mystifizierung« führt zu einer inhaltlichen Verarmung, zu einer leeren Betrachtung der Innenwelt. Die Hauptlinie der wahren Literatur zieht sich zwischen der tönenden Phraseologie des Sektierertums und der von rechts geführten Apologetik. Gegen den Strom schwimmend und sich über modische Tendenzen hinwegsetzend vermochten die wirklich bedeutenden Realisten der Zeit – Thomas und Heinrich Mann, Romain Rolland, Gorki – in die Tiefen der Wirklichkeit einzudringen und den Kampf der echten Kräfte der geschichtlichen Bewegung zu erfassen.

Schon der programmatische Titel des Artikels von Georg Lukács – *Es geht um den Realismus*[78] – ist ein Hinweis auf die reelle Alternative. Der Modernismus sei lediglich eine Episode, dergegenüber der Realismus die Haupt-

strömung der literarischen Entwicklung darstelle. Es sei bloßer Anschein, daß die große Auseinandersetzung zwischen den Kräften des Klassizismus und des Modernismus ausgetragen werde, denn in Wirklichkeit repräsentiere der Realismus gegenüber dem erstarrten Akademismus wie auch zahlreichen modernistischen Tendenzen die einzig mögliche Alternative.

Der Expressionismus erfasse die Wirklichkeit nur so wie sie in der Unmittelbarkeit des alltäglichen Lebens in Erscheinung tritt, im Außenschein des Zersplittertseins. Für die gegenwärtige Phase des Kapitalismus gelte aber die Analyse von Marx in zunehmendem Maße, denn hinter den Divergenzen der Erscheinung wirkten die synthetisierende Kraft und die umfassende Totalität der kapitalistischen Wirtschaft mit. Der Schriftsteller, der – wie die Größen des Realismus – gegen den Strom schwimmt, vermag dies zu entdecken und darzustellen.

In ihrer ersten Fassung war die Realismus-Theorie ersichtlich recht polemisch. Indem sie sozusagen alle Tendenzen des Jahrhunderts verwirft, führt sie das Beispiel der einsamen Kunstschaffenden an. Und die Zahl der abschreckenden Beispiele liegt da weit über der der befolgenswerten.

Für eine Weile setzte das Lukács-Essay einen Schlußstrich hinter die Expressionismus-Debatte. Jene, die sich der polarisierten Formulierung seiner Ansichten widersetzt hätten – wie etwa Brecht –, behielten damals ihre Meinung für sich. Die Wiederbelebung der Debatte kann ohnehin nicht auf die abstrakte Frage ausgerichtet sein, wer damals im Recht gewesen sei. Untersucht man den Kampf des Realismus-Prinzips und der vielfältigen Tendenzen des Modernismus aus ideengeschichtlicher Sicht, dann muß man auch die Entstehungsgenese der Begriffe und auch ihre spätere Historie beachten. Wir wollen zunächst die Umstände aufzählen, deren Schatten die erste Formulierung des Realismus-Prinzips beeinflußt haben.

a) Das Realismus-Prinzip wurde in einer gegebenen Periode der Arbeiterbewegung verkündet, als die Strategie der Volksfront eine politische wie auch literarische Abrechnung mit dem »Linksradikalismus« oder »Sektierertum« auf die Tagesordnung setzte. Die RAPP-Tendenzen konnte die von 1925 bis 1932 dauernde Entwicklung der sowjetischen Literatur nicht auf einen Schlag überwinden. Die Debatte hielt fast über ein ganzes Jahrzehnt an, die entscheidende Auseinandersetzung fand erst statt, als der Verfall der bürgerlichen Kultur durch den Vormarsch des Faschismus erwiesen war.

b) Der geschichtliche Bankrott des Sektierertums oder Linksradikalismus wurde ebenfalls vom Sieg des Faschismus bestätigt. Die auf Illusionen gebaute Selbstsicherheit der deutschen intellektuellen Bewegungen versank in der braunen Flut von 1933 – einer schillernden Fata Morgana der Selbstsicherheit folgte eine herbe Enttäuschung.

c) Auch die Volksfrontpolitik bezeugte eine entschiedene Entwicklung der Grundsätze. Gerade die Lehren der Machtergreifung Hitlers vermochte diese

Idee zu generalisieren und zu nutzen. In der »Erbschaftsfrage« erzielte sie unbestreitbare Erfolge. Ein nicht zu vernachlässigender Umstand: Die Anregung der Probleme des Erbes hing mit der Ermutigung zur Aufarbeitung des patriotischen Erbes zusammen. Der Einsatz des Gefühls nationalen Stolzes im Kampf gegen den Faschismus wurde eine erhebliche Stärke sowohl der Sowjet- als auch der Emigrantenliteratur.

Zweifellos konnten also die Praxis und die Ideologie der *-ismen* aus geschichtlicher Zwangsläufigkeit die Funktion nicht erfüllen, die der umfassenderen Idee des Realismus – in der Sowjetunion: des sozialistischen Realismus – zukam.

Doch gerade infolge der geschichtlichen Umstände seines Entstehens erwies sich diese Idee gegenüber einer einzigen Seite als verschlossen und engherzig: der im Schoße der *-ismen* aufgewachsenen Literatur. Die in den damaligen Lukács-Aufsätzen angeführten »negativen« Beispiele zeigen, wie breitgefächert das Spektrum der Ablehnung war: es reichte von Joyce bis Ehrenburg und von Tretiakow bis Brecht.

Wenn wir also sagen, das Realismus-Prinzip sei zuerst in einer geschichtlich ungünstigen Periode formuliert worden, so in Erkenntnis dessen, daß seine spätere Historic zugleich auch die der fortwährenden Erweiterungen und Korrektionen ist. Wie auch die Künstler, die sich unter Einwirkung des Expressionismus, unter Wahrung seiner formalen Errungenschaften entwickelt haben, einen recht weiten Weg von der völligen Ablehnung des Erbes bis zu seiner kritischen Verwendung und Anerkennung zurücklegen mußten.

Die übrigens auch von Werner Mittenzwei zugegebene Tatsache, daß die Beziehungen zwischen Lukács und Brecht seit den fünfziger Jahren freundschaftlich wurden, war keineswegs nur die Aussöhnung der in den revolutionären Kämpfen ermatteten Streiter, sondern vielmehr die Anerkennung dessen, daß sich die von ihnen verkündeten Grundsätze nicht zu Dogmen versteinern können. In vier Jahrzehnten wuchs die Realismus-Theorie zu einem literaturtheoretischen System heran, welches imstande ist, die in der Originalfassung ausgeklammerten Autoren wie Joyce und Proust, Ehrenburg und Tretiakow, kritisch zu verarbeiten. Andrerseits hörte die Brechtsche Methode auf, das Prinzip ihrer Ausschließlichkeit zu verkünden.

Es beweist das Recht der geschichtlichen Entwicklung, daß sich die marxistische Ästhetik heute bereits gleichzeitig auf zwei so riesenhafte Traditionen stützen kann, wie das Lebenswerk von Brecht und Lukács.

Brechts Nachlaß

Auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Das Wort* stand in Gesellschaft von Feuchtwanger und Bredel bis zuletzt auch Bertolt Brechts Name. Während der Zeit, da die Zeitschrift erschien, hielt er sich in Moskau zwar nur auf der

Durchreise auf, um sich in Skandinavien zurückzuziehen, aber die »Abwesenheit« – die geographische Isoliertheit – bezog sich ja auf sämtliche Redakteure. Die Entfernung konnte Brecht nicht daran verhindern, gelegentlich in redaktionellen Fragen mitzureden.

Zugleich steht fest, daß seine Beiträge zur Expressionismus-Debatte, bis auf eine einzige Ausnahme, erst nach seinem Tod erschienen sind. Das noch zu seinen Lebzeiten veröffentlichte und 1938 verfaßte Essay erschien erst dann, als Lukács, von József Révai getadelt, ohne öffentliche Funktionen und literarischen Einfluß blieb. Auch ungeachtet dieser politischen Möglichkeit, löste das Essay *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* einen beachtlichen Widerhall aus.[79]

Bis 1966 konnte man nicht wissen, in welcher Absicht Brecht diese Aufsätze über die Interpretierung des Realismus geschrieben hat. Da erschienen die Aufzeichnungen des ehemaligen Freundes tragischen Schicksals, Walter Benjamin, über die Sommeraufenthalte mit Brecht.

Am 29. Juni 1938 zeigt Brecht seinem Freund die Aufzeichnungen über den Realismus. In Benjamins Tagebuch steht hierzu folgende Eintragung: »Brecht liest mir mehrere polemische Auseinandersetzungen mit Lukács vor, Studien zu einem Aufsatz, den er im »Wort« veröffentlichen soll. Es sind getarnte, aber vehemente Angriffe. Brecht fragt mich, was ihre Publikation angeht, um Rat. Da er mir gleichzeitig erzählt, Lukács habe derzeit 'drüben' eine große Stellung, so sage ich ihm, ich könne keinen Rat geben.«[80]

Im Juni 1938 hätte Brecht allenfalls eine Antwort auf den Lukács-Aufsatz *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls*, erschienen in *Internationale Literatur*, vorbereiten können. *Es geht um den Realismus* erschien im Augustheft vom *Wort*, als Schlußwort zur Debatte. In Brechts Augen mochte ein Beitrag zu einer abgeschlossenen Debatte sinnlos scheinen.

Der ehemalige »residierende« *Wort*-Redakteur, Fritz Erpenbeck, kann sich nicht entsinnen, das Manuskript von Brecht je erhalten zu haben. Er kann sich immerhin ins Gedächtnis rufen, gewußt zu haben. daß Brecht mit Lukács' Standpunkt nicht einverstanden war, meinte jedoch, mit der Veröffentlichung dieser Gegenmeinung die Einheit der antifaschistischen Volksfront zu stören.[81]

Brecht und die ideologisch-künstlerischen Einwirkungen

Brecht legte einen langen Weg bis zur *Wort*-Redaktion zurück. Der Verfasser der polemischen Aufzeichnungen war ein gerüsteter Marxist, der durch unentwegte Selbstbildung, mit Hilfe bestimmter Vermittler die Klassiker des dialektischen und geschichtlichen Materialismus kennenlernte.

Im Jahre 1926 trieb Brecht zum erstenmal umfangreiche marxistische

Studien. Sein Lehrmeister in der Neuköllner Marx-Schule war Karl Korsch, der sich bereits seit 1925 wiederholt mit seiner Partei auseinandersetzte, und nach seinem Parteiausschluß auch mit Georg Lukács.

Es sind uns heute bereits genügend Dokumente über die Beziehungen zwischen Brecht und Korsch bekannt, wie auch die Kontakte und später die Gegensätze zwischen Korsch und Lukács Gegenstände der Forschung sind.[82] Fred Halliday behauptet, Brechts Zuneigung fuße auf der Erkenntnis, daß Korsch kein »orthodoxer« Denker gewesen sei.[83] Ihre Freundschaft festigte sich weiter während des gemeinsamen Exils in Dänemark; von Korsches *Marx*-Buch inspiriert, wollte Brecht im Jahre 1945 das *Kommunistische Manifest* in Verse fassen und schickte einen Entwurf dem damals noch in Amerika lebenden Korsch. Die Freundschaft beruhte keineswegs auf der vollständigen Gleichheit der Meinungen: Brecht legte Korsch in einem Brief dar, daß er dessen Mißtrauen der Sowjetunion gegenüber nicht teilen könne; doch sehr interessant zeigt sich in seiner Anmerkung zu einem Korsch-Artikel der Grund seiner Zuneigung.[84] Nämlich die Lehre der Krisenbewältigung, der Aufarbeitung der Widersprüche. Auf dem fünften Komintern-Kongreß übte Sinowjew noch gemeinsame Kritik an Lukács und Korsch, ja, im Jahre 1923 gab sogar Korsch die Parallelität zwischen den Gedanken Lukács' und dem eigenen Gedankengang zu.

In einer Flugschrift aus dem Jahre 1930 wendet er sich aber schon gegen Lukács, obgleich er zugibt, daß sie »objektiv« auf derselben Seite stehen.[85] Offenbar wußte Brecht vom Meinungsunterschied der beiden, zumal er von Korsch öffentlich bekanntgegeben wurde. Lukács hingegen, den Abram Deborin noch im gleichen Lager mit Korsch erwähnte, war nicht daran interessiert, die ehemalige Meinungsgleichheit zu betonen. Er faßte vielmehr Korsches Schicksal – den Parteiausschluß – als Warnung auf, übte Selbstkritik, um in den Reihen der Arbeiterbewegung verbleiben zu können.[86]

Für uns ist hier freilich das Verhältnis zwischen Korsch und Lukács nur in seiner Bezogenheit auf Brecht von Interesse.[87] Noch im Jahre 1938 meinte Brecht, in den Lukács-Essays idealistische Ansichten zu entdecken, obschon sich dieser »Idealismus« möglicherweise verlockender darstellen mochte, als Lukács und Korsch noch tatsächlich mit einem gewissen sektiererischen Utopismus an das Marx'sche Erbe herangingen. Die Forschung hat hier noch vieles zu tun. Unter anderem darin, daß Hegels Renaissance im marxistischen Denken gerade in den beiden, praktisch gleichzeitig erschienenen Werken eintrat: in *Marxismus und Philosophie* von Korsch und *Geschichte und Klassenbewußtsein* von Lukács. Lenins *Philosophische Hefte* wurden erst sechs Jahre später herausgegeben. Auch obliegt es keinem Zweifel, daß Hegels Entdeckung einen außergewöhnlichen Eindruck auf Brechts Bühnenauffassung machte. Die Vermittler im umfassendsten Sinn konnten aber nur Lukács und Korsch gewesen sein.[88]

In der Fachliteratur wurde das Problem Korsch nicht nur auf der Ebene persönlicher Freundschaft aufgeworfen.[89] Es war gerade die ungarische Forschung, die – zwar nicht ganz unvoreingenommen, doch mit vorzüglichem Fingerspitzengefühl – zur Zeit der 1969 wieder aufflackernden Avantgarde-Realismus-Debatte die Rolle zu klären begann, die Korsch in Brechts geistiger Entwicklung gespielt haben mochte. Und die Konklusion lautete: Korsches Zweifel an der Kontinuität der menschlichen und kulturellen Werte konnte zu einer Bestätigung der Vergangenheitsfeindlichkeit Brechts, seines Strebens nach der bloßen »Umwertung« und nicht der Wahrung der Tradition, geworden sein. »Korsch sieht in der menschlichen Geschichte lediglich eine Verkettung aufeinanderfolgender und auch in Anbetracht ihres Selbstverständnisses geschlossener Formationen«, schreibt Mihály Vajda. »Das heißt: Mit dem Untergang der früheren gesellschaftlichen Formationen gehen auch alle zeitgebundenen Werte zugrunde, ja, sie verdanken überhaupt ihren ganzen Wert der Zeitverbundenheit.[90]

Diese Auffassung stand im Gegensatz zu Lukács' Konzeption, der die Wahrung des Klassischen als einen wichtigen Zug in der befreienden und die Geschichte vollziehenden Mission des Proletariats bezeichnete.

Die andere philosophische Einwirkung, die das Verhältnis von Brecht und Lukács beeinflußte, ging von Walter Benjamin aus.

Nach 1933, in der Emigration, entstanden engere Beziehungen zwischen Brecht und Walter Benjamin, dem Philosophen und Ästheten, dessen Werke Lukács zeitlebens scharf kritisierte. Tretiakow, ein Freund Meierholds und Brechts, darf bei Lukács nur auf Tadel rechnen, ist aber bei Benjamin das Modell eines wichtigen Aufsatzes. »Nun habe ich . . .«, schreibt Benjamin, »das BeispielTretiakows absichtlich herausgegriffen, um Sie darauf hinzuweisen, von einem wie umfassenden Horizont aus man die Vorstellungen von Formen und Gattungen der Dichtung an Hand von technischen Gegebenheiten unserer heutigen Lage umdenken muß, um zu jenen Ausdrucksformen zu kommen, die für die literarischen Energien der Gegenwart den Ansatzpunkt darstellen.«[91]

Benjamins Gedanken fanden bei Brecht Widerhall. Sein Vortrag, aus dem wir soeben zitierten, verlautete übrigens auf dem antifaschistischen Schriftstellerkongreß, wo *Das Wort* aus Kolzows großzügigem Angebot entstanden ist. Der gemeinsame Standpunkt Brechts und Ottwalts greift in den 30er Jahren auf die Mehring-Doktrin zurück. Der Autor könne seine literarische Ausdrucksform frei wählen, sein Kontakt mit der sozialistischen Gemeinschaft könne ebenso locker sein wie der des bürgerlichen Schriftstellers mit der kapitalistischen Gesellschaft. Diese Idee wurde von Benjamin mit den Mitteln der Literatursoziologie entwickelt. Es sei die Klassenzugehörigkeit das Autors als Produzenten, die ihn auf die Seite der Ausgebeuteten stelle; in seiner Kunstproduktion könne er die Produktionsweise, d. h. die Form, frei wählen.[92]

Die Organisationsfeindlichkeit von Korsch, die Soziologie Benjamins, der Einfluß der Tatsachenromane Tretiakows sind die Wirkungsfaktoren, die der weiteren Abneigung Brechts gegenüber der Realismus-Auffassung von Lukács zugrunde lagen.[93]

In Brechts Bühnentheorien, in der Ablehnung des »aristotelischen Theaters« und in der Geringschätzung allen bisherigen Theaters (»kulinarisch«) ist in Spuren die Traditionsfeindlichkeit des Linksradikalismus zu erkennen. In diese Versuche, die seinen Glauben an der »Verarbeitbarkeit« der Tradition widerspiegeln, hat Brecht auch einige in der europäischen Kultur bislang kaum bekannte Gebiete einbezogen, wie die Vergangenheit des Theaters im Fernen Osten, und dies abermals und zum Teil unter dem Einfluß des über China in »Biointerviews« berichtenden Tretiakows. In der Frage der Tradition neigt er eher zur kritischen Aneignung (inder Praxis: Umarbeitung), denn zur Akzeptierung.

Fügen wir dem noch das biographische Detail hinzu, daß Brecht zum erstenmal im Jahre 1932 nach Moskau kam, zur Premiere seines Films *Kuhle Wampe*, in Begleitung des Mitverfassers dieses Werkes, Ernst Ottwalt, im ehemaligen *Bund* Lukács' Diskussionspartner.

Der Lebenslauf, das persönliche Geschehen und die verschiedenen Hintergründe, aus denen Brecht und Lukács kamen, nuancierten die Positionen, die die beiden Haupcharaktere in der Debatte einnahmen.

In bezug auf die Debatten der deutschen Emigrantenliteratur war übrigens Brecht besonders großzügig. Auch in der »Bundperiode« hielt er sich von Debatten fern, wenn ihm im Interesse eines gemeinsamen Aktionsprogramms die Einheit wichtiger schien als die Debatte. Und was die Sowjetliteratur angeht, ließ er sich nur selten in seinem Vertrauen und Glauben erschüttern. In einer Aufzeichnung, die ebenfalls erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde, schreibt er darüber wie folgt: »Zunächst ist wohl zu sagen, daß die Bolschewiki es eben nicht verstanden, eine Literatur zu entwickeln. Man muß nicht einmal behaupten, daß ihre Methoden auf diesem Feld versagten, es genügt vielleicht zu sagen, daß die Methoden, die sie auf diesem Feld anwendeten, versagten.«

Eine loyalere Erklärung ist schwerlich vorzustellen.[94] Die Kritik gewisser literaturpolitischer Methoden ging bei Brecht mit der allgemeinen Akzeptierung der Methode der Bolschewiki einher.

Wir sollten auch nicht vergessen, daß Tretiakow zunächst Eisenteins Assistent und sodann Meierholds Mitarbeiter war – durch ihn unterhielt Brecht solide Kontakte mit dem sowjetischen Avantgarde-Theater. Diese Kontakte wurden durch Brechts und Lunatscharskis Bekanntschaft und ihre literarisch-grundsätzliche Solidarität noch weiter gefestigt. Zu Beginn der 30er Jahre warf Lunatscharski den Gedanken auf, zum sozialen Realismus führten verschiedene Wege, einerseits auf den Spuren des Realismus, anderer-

seits durch formale Versuche. Natürlich begrüßte Brecht diese Anregung mit Freude. Erwiesenermaßen konnte die Vorstellung der Dreigroschenoper im Jahre 1930 im Tairow Kammertheater mit der unmittelbaren Hilfe Lunatscharskis zustande kommen. Während Brechts zweiten Sowjetreise begann der ebenfalls »avantgardistische« Ochlopkow die *Heilige Johanna der Schlachthöfe* zu proben.[95]

Zur Zeit der Expressionismus-Debatte war Brecht durch seine sowjetischen Beziehungen in ganz anderer Richtung orientiert als Lukács. Während in den Augen Brechts und Genossen die Realismus-Konzeption von Lukács die Ansichten einer erstarrenden und nach Ausschließlichkeit strebenden Richtlinie ausdrückte, meinte Lukács gerade umgekehrt, daß seine Tätigkeit eine gegen den zuweilen zur Starrheit neigenden Akademismus im Interesse des wahren Marxismus geleistete »Partisanenarbeit« war.

Auch in Geschmackssachen unterschied sich Brecht von den Ansichten, die etwa Lukács oder die zeitgenössische sowjetische Kritik vertraten. Von Thomas Mann hatte er eine geringschätzige Meinung: es war ihm nicht recht klar, wieso der ehemalige reaktionäre Verfasser der *Betrachtungen* ... ein Vorbild der literarischen Volksfrontpolitik sein kann. Auch die wegwerfende Meinung Brechts über Alexei Tolstoi und Scholochow ist nicht unbekannt.[96] All dies ist nicht deshalb bemerkenswert, weil sich darin Brecht als souveräner Gestalter seiner Meinung darstellt, sondern weil die genannten Schriftsteller in Lukács' Beispielsammlung als bedeutende Repräsentanten des Realismus angeführt sind. Als Brecht gegen die erste Fassung der Realismus-Theorie in Dänemark seine Notizen sammelte, dürfte er eher die praktische Durchsetzung als die theoretischen Konsequenzen dieses Prinzips empfunden haben. Brecht, der Kunstschaffende, urteilt natürlich von der praktischen Anwendung her, während Lukács, der Theoretiker, die prinzipiellen Gefahren des expressionistischen Erbes wahrnahm.

Anhaltspunkte zu Brechts Protesten gaben die unbestreitbaren Schwächen in der ersten Fassung der Realismus-Theorie. Im Lichte der späteren, geschichtlichen Korrektionen scheint uns ja die Frage tatsächlich berechtigt: Warum sollte die *Josef-Tetralogie* von Thomas Mann moderner und realistischer sein als der *Ulysses* von Joyce? Warum wird z. B. Ernst Tollers Tätigkeit aufgrund rein formaler Merkmale abgelehnt?[97]

Brecht befürchtete die Geltendmachung von zwei falschen Alternativen – und da vertritt er grundsätzlich denselben Standpunkt wie Lukács. Die beiden Extreme: der Modernismus und der Naturalismus. Brechts Beispiel ist ebenso einfach wie anschaulich: Die Futuristen, deren Fehler heute bereits offenkundig sind, stellten einst auf ein großes Viereck eine mächtige Gurke, bestrichen das Ganze mit Rot und behaupteten, es sei Lenins Ebenbild. Durch die Enthüllung dieses Irrtums wird jedoch das entgegengesetzte Extrem, das naturlistische Porträt. noch keineswegs gerechtfertigt. Das naturalistische

Bild sieht zwar Lenin ähnlich, doch »erinnert die Mahlweise keineswegs an Lenins Kampfweise . . .«[98]

Brecht befürchtet also, daß das Realismus-Prinzip in seiner von Lukács 1938 ausgearbeiteten Form auch gewisse formale Erfordernisse stellt, ja sogar durch seine gezielten Beispiele zu einem »Geschmacksklassizismus« ermutigt. Statt vom Realismus schlechthin wäre es schon deshalb zweckmäßiger, von einzelnen Realisten zu sprechen, da der Realismus keine wissenschaftlich fundierte Definition habe.

Von der inhaltlichen Seite her lehnt Brecht das Realismus-Prinzip nicht ab. Er greift es dort an, wo es tatsächlich am schwächsten war – wo die Methode noch oft mit einem bestimmten Stil gleichgesetzt wurde.

Die Stil-Ideale des Realismus laufen auf eine Formalisierung des Realismus-Prinzips hineus und lassen nur ein konservatives Stilideal zur Geltung kommen, doch gerade mit solchen ein für allemal festgesetzten Formen könne man der fortwährenden Veränderung der Wirklichkeit nicht beikommen. »Gegenüber den immer neuen Anforederungen der sich immer ändernden sozialen Umwelt die alten konventionellen Formen festhalten ist auch Formalismus.«[99]

Der Ausdruck »Formalismus« ist hier mehr als bloße rhetorische Wendung, und bedeutet mehr als einfach die Umkehrung des Lukács-Arguments durch Brecht. Wie durch ihre spätere Entwicklung erwiesen, litt die Realismus-Theorie tatsächlich an der »Kinderkrankheit«, bestimmte Formen mit mutmaßlichen Inhalten zu verbinden. Sagt man nun einerseits, daß es anders gar nicht sein konnte, denn die Realismus-Theorie sei ja im Kampf gegen die Vertreter eben dieses Formalismus entstanden, so ist zugleich auch festzustellen, daß diese Notwendigkeit zu Beginn die vollständige Ausarbeitung der Theorie verhindert hat, hauptsächlich in der Frage der Dialektik von Inhalt und Form.

Brecht hat also vollständig recht, wenn er sagt: »Wer den Realismus nicht rein formalisch definiert . . ., der kann gegen solche Techniken der Erzählung wie Montage, inneren Monolog oder Verfremdung alles Mögliche einwenden, nur nichts vom Standpunkt des Realismus aus. Selbstverständlich kann es einen inneren Monolog geben, der als formalistisch zu bezeichnen ist, aber auch solchen, der realistisch ist . . .«[100]

Diese Sätze sind bedeutungsvoll. Brecht bezeichnet die technischen Mittel des Schriftstellers als neutral – ihre Funktion sei durch ihre inhaltliche Verwendung bestimmt. Die Technik setzt keinen selbständigen Inhalt voraus, und die technischen Mittel sind nur insofern von Bedeutung als sie *nicht* die Erscheinungsmöglichkeiten einer früheren Form darstellen.

Richter in dieser Frage ist für Brecht die Praxis. In seinen Diskussionsbeiträgen werden die Fragen seiner eigenen dramaturgischen Laufbahn mit ungewöhnlicher Bescheidenheit in den Hintergrund gestellt, aber der vorange-

hend zitierte Satz ist dennoch verräterisch: Die Verfremdung steht für Brecht in einer Reihe mit solchen literarischen Novationen wie die Montage oder der innere Monolog.

Allenfalls im Prinzip leugnet auch Lukács nicht die Neutralität der schriftstellerischen Technik. Ja, er verwies sogar auf den weitverbreiteten Irrtum, der zuweilen auch Brecht unterlief, und stellte richtig fest, daß die Technik nicht ohne weiteres mit der Form gleichbedeutend sei. Während die Technik tatsächlich mühelos vom Inhalt losgelöst werden kann, bildet dieser mit der Form schon eine integrierte Einheit. Inhalt und Form existieren nicht getrennt, sondern treten im Kunstwerk in ein Verhältnis der wechselseitigen Determiniertheit. In der Gegenseitigkeit spiegelt sich das Verhältnis, welches über die Beziehung zwischen Wesen und Erscheinung aussagt, ebenso widerspruchsvoll wie harmonisierbar. Des Dichters Aufgabe besteht gerade in der Schaffung dieser Harmonie.

Wer nun im Recht ist, läßt sich freilich auch hier nicht so einfach entscheiden. Wenn einerseits Brecht aus der formalen Welt des Kunstwerks einen übergroßen Teil für das Reich der Technik abzweigt, so verbindet Lukács andrerseits einen übergroßen Teil der neutralen Technik mit der Sphäre der inhaltsbedingten Form. Die Formulierungen sind einstweilen polarisiert und scharf, doch ist schon hier zu sehen, daß Brechts und Lukács' theoretische Bestrebungen von gleicher ontologischer Grundlage her die gegenseitige Ergänzung ansteuern – die Differenz ergibt sich in der Welt der Praxis, bei der Wahl der Beispiele, bei der konkreten Analyse.

Auf der Ebene der Geschichte

In der gegenwärtigen Entwicklung marxistischer Ästhetik zeichnet sich, wie bereits erwähnt, eine Konvergenz der unterschiedlichen Standpunkte der Debatte ab. Die neueren Fassungen der Realismus-Theorie bewahren zwar die These der Einheit von Inhalt und Form, interpretieren dies aber bei weitem nicht als bloße Einheit, sondern versinnlichen darin die Spannung, den Widerspruch in der Dynamik der Verwirklichung. Und gerade Lukács bescheinigt in der *Eigenart des Ästhetischen* der Brechtschen Verfremdungslehre die Fähigkeit, die Wirklichkeit dramatisch zu widerspiegeln, zuweilen sogar entgegen den eigenen Grundsätzen.

Hier sind aber die Unterschiede der Akzente ebenso wesentlich wie die Abweichungen, die wir bereits früher als unterschiedliche Auffassungen der Praxis angedeutet haben.

Lukács hat sich nie mit der Idee der Verfremdung versöhnt.

Brecht hat sich nie mit der Lukács'schen Idee der »Harmonie« versöhnt.

Während also die Gegensätze durch die Notwendigkeit der geschichtlichen Entwicklung größtenteils zusammengeführt und durch die Nuancierung der Standpunkte sogar zur gegenseitigen Ergänzung verwendet wurden, bleibt allen Anschein nach ein wesentlicher und nicht zu vernachlässigender Pol erhalten, wo sich die Spannung auch weiterhin entlädt.

Dieser Pol ist die Frage, wie die Widersprüche darzustellen sind – eine Frage, die sich gleich auf mehreren Ebenen stellt. Wie soll der Künstler die tatsächlichen Widersprüche in der gesellschaftlichen Bewegung schildern? Kann die Erkenntnis der Widersprüche im Kunstwerk selbst in Erscheinung treten? Soll der Widerspruch in der Spannung oder, gerade umgekehrt, in der Einheit von Form und Inhalt zum Ausdruck kommen?

Die Fragen sind abermals durch die Genese der Problemstellung zu beantworten. Wissen wir einmal, wie sich die Begriffe geschichtlich erstmals formulierten, so können wir einen Einblick in ihre Wirklichkeit gewinnen.

Die erste Fassung der Realismus-Theorie von Lukács ist, wie bereits erwähnt, altersgleich mit seinen Hegel-Essays, mit der Untersuchung der Entstehungeschichte der *Phänomenologie des Geistes*. Doch schon in seinen früheren Werken befaßte er sich eingehend mit dem Problem der Verfremdung. Die *Theorie des Romans* beschreibt in poetischen Worten die Harmonie der Ungezwungenheit in der antiken Gesellschaft; in *Geschichte und Klassenbewußtsein* sieht er die Bedeutung der geschichtlichen Erscheinung und des Kampfes des Proletariats darin, daß es in einer zerrissenen und von Gegensätzen zersplitterten Gesellschaft allein imstande ist, die Totalität zu erkennen und die Verfremdung abzuschaffen.

Die Erkämpfung der Harmonie ist also für Lukács eine weltgeschichtliche Aufgabe, die sich in der Kunst als Schilderung der Dialektik von Wesen und Erscheinung als Vergegenwärtigung der Perspektive darstellt. Die Geburt der Realismus-Theorie war also durch diese philosophische »Vorgeschichte« inspiriert.

Die Beteiligung an den Alltagen der sowjetischen Literatur hat diese alte Neigung Lukács' nur noch gestärkt und geschichtlich motiviert. Seine »Harmonie-Lehre« schmiegte sich zwar an diese Praxis nicht unproblematisch an, in der er die »Lackierung« ebenso bekämpfen mußte wie solche Tendenzen der Faktenliteratur, die die Möglichkeit der echten Harmonie mit naturalistischen Mitteln verdeckten. Es kann aber nicht übersehen werden, daß die erste Fassung der Lukács-Theorie unter sozialistischen Verhältnissen formuliert wurde, wo die Grundsätze der Perspektive und der Harmonie auf ideologischer Ebene im Gleichklang mit den allgemeinen Erfordernissen der gesamten Literatur standen.

Brechts Verfremdungstheorie entwickelte sich im Drama seiner persönlichen Abrechnung mit dem Expressionismus-Erbe. Auch hier liegt das Quellengebiet in den Hegel- und Marx-Forschungen – doch sollten wir nicht vergessen,

daß diese Klassiker oft nur durch Vermittlung zu Brecht gelangten; der Einfluß von Korsch und Benjamin wurde bereits erwähnt. Die Verfremdungstheorie wurde dadurch nuanciert und verändert, was der Expressionismus von der »Zertrümmerung der Wirklichkeit« dachte. Und übrigens bedeutete ja die Wirklichkeit dem Brecht der dreißiger Jahre — wie auch Bloch — bei weitem nicht ein einheitliches Ganzes. Auch er sprach von einer »kapitalistischen Wirklichkeit«, von der der Künstler kritischen Abstand nehmen müsse, um die wahren Charakteristika ausdrücken zu können. Auf die Erkenntnis der Entfremdung antwortet er mit bewußter Verfremdung.

Die Forschung hat bislang nicht mit der notwendigen Energie die Rolle jener Illusion in Brechts Verfremdungstheorie geklärt, wodurch die deutsche intellektuelle Linke mit dem Wunschtraum eines unmittelbaren Eingriffs in die Realität beseelt wurde. Inspiriert von einer heroischen Hoffnung, lebte Brecht im Fieber der Aufklärung, der Erziehung und der Enthüllung gegebener Verhältnisse; sein zentrales Anliegen war, wie eine »Rückkoppelung« des Kunstwerks ins Leben möglich sei.

Die Lösung des Problems führte Brecht zu zahlreichen ästhetischen Erkenntnissen. Von den Vertretern der *-ismen* trennt ihn immer mehr eben die Erkenntnis, daß diese zwar verfremden, jedoch aus der Verfremdung in die Wirklichkeit nicht zurücktreten.[101]

Die Theorie des »Rücktritts in die Wirklichkeit« war zweifellos von utopischer Hoffnung gefärbt — übrigens für Brecht mehr oder weniger bezeichnend.

Am stärksten war jedoch Brechts Kunstauffassung dadurch motiviert, daß sie in ihrer ersten Fassung unter schwierigen und komplizierten Verhältnissen zustande kam. Während Lukács in der Sowjetunion Ende der dreißiger Jahre vom harmonischen Menschenideal schrieb, stellte Brecht, der seine Verfremdungstheorie — ohne noch den Terminus zu gebrauchen — an der Wende der zwanziger und dreißiger Jahre entwickelt hatte, naturgemäß die Rolle der Schilderung von Widersprüchen in den Mittelpunkt seiner These.

Hier erfolgte also die Aufarbeitung des Hegelschen Erbes und der Marxschen Lehre unter geschichtlich differierenden Umständen — die kapitalistischen und die sozialistischen Verhältnisse boten jeweils einen anderen Ausblick auf die zentrale Kategorie der Widersprüche. Während Lukács notwendigerweise — zumal im wesentlichen im Einklang mit den in der Sowjetunion vorherrschenden Ansichten — die die Widersprüche bezwingende Einheit und Perspektive für wichtig und erreichbar hielt, achtete der über die Stationen des Zusammenbruches und der Emigration fliehende Brecht auf die turbulenten Spannungen der Widersprüche. Aus seiner Warte in Dänemark sah er noch immer das »utopische und idealistische Moment« als den dominierenden Wesenszug der Lukács-Essays. Andrerseits mochte Lukács den Eindruck haben, daß die Verfremdungstheorie den unmittelbaren Eingriff in die Ge-

schichte ebenso postuliert, wie deren Konsequenz, das utopische Moment der Aufklärung und der intellektuellen Erkenntnis. In einer, seit der Veröffentlichung der *Blum-Thesen* politisch veränderten Form forderte Lukács auch noch nach dem Krieg die Ausschaltung eines von den Ereignissen nicht bestätigten Überganges und gleichsam die sofortige Durchsetzung der realistischen Anschauung. Demgegenüber hat Brecht die sich zuweilen als Illusion erweisende Möglichkeit der direkten politischen Aktion niemals aus dem Auge verloren, doch setzte er in der Literatur und der Kunst eine lange Übergangsperiode voraus. Darüber schreibt er wie folgt: »Die Zeit war die Zeit des Übergangs. Die Kunst der herrschenden Klassen war fertig, in der doppelten Bedeutung des Wortes, der guten und der schlechten, und die der Unterdrückten war unfertig, ebenfalls in der guten und in der schlechten Bedeutung des Wortes.«[102]

In dieser langen Übergangsperiode sei es nicht Aufgabe des Künstlers, die »spontane Einheit«, die gesellschaftlichen Totalität wiederherzustellen, den Widerspruch von Wesen und Erscheinung aufzuheben. Sondern ganz im Gegenteil: »Verfremdung heißt einen Widerspruch zu melden«.[103] Zu melden sei aber eben der Widerspruch von Wesen und Erscheinung, wie dies der *Kleines Organon* erläutert.

Die zwei Standpunkte sind geschichtlich verschieden. Doch kann gerade die geschichtliche Untersuchung nachweisen, daß es hier letztlich um die Anwendung desselben Prinzips unter jeweils anderem konkreten Umständen geht. Darum nämlich, ob in einer gegebenen historischen Phase die Spannung oder die Aufhebung der Widersprüche zu betonen sei.

Auf der abstrakten Ebene der Ästhetik hört diese Differenz ja freilich auf, denn ihr dialektischer Kontakt ist jener Ausgangspunkt, zu dem die Formulierungen von Brecht und Lukács zurückgehen.

Sehr nüchtern wird das Grundsätzliche in den geschichtlichen Wurzeln dieser »Differenz« von István Hermann zusammengefaßt: »In Wirklichkeit entspringt die Auseinandersetzung zwischen Brecht und Lukács im wesentlichen den zweierlei Interpretierungen der Volksfrontbewegeng. Die Interpretierung von Lukács ist im wesentlichen folgendermaßen zusammenzufassen: Es ist die Substanz der Volksfrontbewegung, daß die bürgerliche Welt im Laufe ihrer Entwicklung zwei entgegengesetzte Tendenzen schuf; die eine ist die rationalistische Tendenz, die im wesentlichen Träger des Fortschritts ist . . . Brechts Standpunkt lautete hingegen so: Die Avantgarde-Bewegungen haben rechtzeitig entdeckt, daß die bürgerliche Entwicklung zum Bankrott führt . . . Deshalb können nur solche Tendenzen als Verbündete der kommunistischen Literatur gelten, die mit der bürgerlichen Anschauung und mit jeder Nuance dieser Anschauung abzurechnen gewillt sind.«[104]

Daß wir heute zwischen den Ansichten von Brecht und Lukács nicht so sehr die Differenz als vielmehr die Einheit wahrnehmen, ergibt sich gerade

daraus, daß die Unterschiede als »erste Formulierungen« sowohl von der Entwicklung der beiden repräsentativen Gestalten des Marxismus als auch von der marxistischen Ästhetik geschichtlich überholt wurden. Das Überholen bestand darin, daß die gegeneinander gerichteten Klingen der beiden Theorien entschärft und nicht als einander ausschließende, sondern einander ergänzende Versuche in den Gesamtbau marxistischen Denkens eingefügt wurden. Heute vermag bereits die geschichtliche Genese von Brecht und Lukács die Gründe zu erläutern, die sie einst zur polarisierten Formulierung und zur notwendigen Einseitigkeit gezwungen haben. Und gerade die gegenseitige Kritik verhalf zu dieser Entwicklungsgeschichte.

Es ist interessant zu beobachten, wie der Dialog und die Kontroverse eine eigenartige Form aufnahmen, nachdem diese Zwangsläufigkeiten aufhörten. Es kam die Zeit der fortwährenden Selbsterziehung und Selbstkorrektion, die Verfeinerung und Überprüfung früherer Ansichten.

Was allenfalls seine eigenen Ansichten anging, war Lukács von der Notwendigkeit dieser Überprüfung zutiefst überzeugt. In der neuen Einleitung zur deutschen Ausgabe von *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus* schreibt er, daß er sich den zu Beginn der dreißiger Jahre entstandenen Werken und Theorien Brechts gegenüber ablehnend verhalten hat. Erst nachdem er die Werke *Der gute Mensch von Sezuan, Mutter Courage* usw. kennenlernte, habe sich sein Standpunkt grundlegend verändert. Es lag in seiner Absicht, ein ausführliches Essay über Brecht zu schreiben, doch, schreibt er, habe er seine veränderten Ansichten nur in freundschaftlichen Privatgesprächen mit Brecht zum Ausdruck bringen können.[105]

Wenn Lukács Brecht nicht aufgrund von Theorien, sondern nach seiner weltliterarischen Rolle und Bedeutung beurteilte, sprach er in Tönen höchster Anerkennung von ihm. Im Jahre 1964 findet er in einem *Times*-Interview die Möglichkeit, unter dem Vorwand der Erinnerung an Shakespeare die Gestalt Brechts aufzuzeichnen. Damit will Lukács eigentlich darauf hinweisen, daß nach der großen Elisabethianischen Epoche die von Brecht bewirkte Wende der Faktor ist, der die im bürgerlichen Drama so sehr übliche Duplizität des »menschlichen Milieus« abschafft. Er spricht von Brecht als von einem der Totalität Shakespeares adäquaten Dichter.

Auch in der Gedenkschrift für Eisler kommt Lukács wiederholt auf seine persönlichen Beziehungen zu Brecht zurück. Nachdem die Auseinandersetzungen bereits vorbei waren, fand die »Versöhnung« schon in Moskau statt – die auf dieser Ebene freilich auf prinzipiellen Überlegungen und dem Zusammenschluß im Interesse der gemeinsamen Sache beruhte.[106]

Diese Erklärungen und Äußerungen lassen die Meinung des alten Lukács von Brecht in einem ziemlich einheitlichen Gesamtbild erscheinen. Offenbar hielt er Brecht für einen bedeutenden Dichter, für den ranghöchsten Dramatiker ganz großen Formats. Fest steht auch, daß er Brechts Kunst ohne deren

theoretische »Verlängerung« akzeptiert hat. Lukács hielt unverändert an seiner Ansicht fest, wonach die Verfremdungstheorie – die Lukács übrigens aus der ehemaligen Debatte von Worringer und Theodor Lippe ableitet – eine Kategorie ist, die als Antwort auf die bürgerliche Ästhetik der »Einfühlung« entstanden ist. Lukács betrachtet aber die Einfühlung nicht als für die ganze Kulturgeschichte – von Aristoteles bis Brecht – charakterisitisch, sondern nur für eine einzige, die kleinbürgerliche Periode. Deshalb meint er, in Brechts Antwort auf die »Einfühlung« eine Übertreibung und in der Praxis des Dramatikers eine nicht einmal konsequent durchgeführte Theorie zu entdecken, und zwar eine Theorie, die die Rolle der »Ideologie« überschätzt. In einem Interview aus dem Jahre 1968, dessen Wortlaut bisher nur in ungarischer Sprache zugänglich ist, und aus dem wir die auf Brecht bezogenen Zeilen zitieren werden, sagte er nicht zufällig und auch nicht ohne eine Anspielung auf Brecht: »Schon im Bürgertum lebte der Glaube, daß gewisse Ideologien, die in der Vorbereitung der Revolution eine große Rolle gespielt haben, die Revolution auch *de facto* zustande brachten. Man kennt die bürgerliche Legende, wonach *Figaros Hochzeit* zur französischen Revolution geführt haben soll. Hätte man *Figaros Hochzeit* nicht aufgeführt, so hätte das Pariser Volk die Bastille dennoch erstürmt . . .«[107]

Eine derartig übertriebene Einschätzung der Ideologie oder der Kunst führt Lukács auf den Sektarianismus zurück.

Zugleich wurde dadurch in seinen Augen Brechts künstlerische Größe keineswegs geschmälert. » . . .es gibt gar manche Vorurteile in bezug auf unsere Literatur. Für solches Vorurteil halte ich, wenn man Brechts Oeuvre als einheitliches Lebenswerk betrachtet, obwohl auf der einen Seite die Überarbeitung der *Mutter*, *Die Maßnahme* usw., auf der anderen aber *Mutter Courage*, *Der gute Mensch von Sezuan* stehen, und die beiden durch eine ganze Welt getrennt sind. Man kann sehr wohl den ersten Brecht verneinen und den zweiten Brecht bejahen.«[108]

Die Zusammenhänge dieses Interviews sind bemerkenswert. Lukács protestiert einerseits gegen den im Westen aufgegriffenen, frühen Brecht, indem er die *Maßnahme* erwähnt, ebenso wie in seinen Frühschriften über den Expressionismus, und lenkt andrerseits die Aufmerksamkeit auf Brechts Entwicklung und Veränderung. Auf den erheblichen Unterschied nämlich, der den frühen vom späten Brecht tatsächlich trennt. Dieser fruchtbare Gesichtspunkt stieß bislang in der Forschung nur auf wenig Verständnis. In den Beziehungen zwischen Brecht und Lukács vermochte die Geschichte eine historisch bedeutsame Debatte »aufhebend zu bewahren«. Die Konvergenz ihrer Standkunkte besteht darin, daß zwar keiner die Quintessenz seiner Anschauung aufgab, jedoch beide auf deren Ausschließlichkeit verzichteten. Sie formulierten die wahren Alternativen der ästhetischen Anschauung, aus der sich der Ausblick auf ebendieselbe Zukunft bietet.

Die Brecht-Lukács Debatte ist nicht bloß eine Episode der dreißiger Jahre. Ihre Bedeutung liegt darin, daß sie – die Grenzen des Gelegentlichen weit überschreitend – geradezu mustergültig demonstriert, wie die marxistische Ästhetik durch Widersprüche und Konflikte flexibler und nuancierter werden kann. Diese Flexibilität wird durch die Entwicklung und fortwährende Selbstprüfung der beiden Größen ebenso bewiesen wie durch die Tatsache, daß beide zu Recht je eine Strömung marxistischer Ästhetik repräsentieren.

Das geschichtliche Überholtsein bedeutet also ebenso wie die Konvergenz, daß Grundsätze und Theorien, von ehemaligen polemischen Outrierungen ihrer Genese befreit ihre gültige Wirkung ausüben. Stellten sie sich einst mit Anspruch auf eigene Ausschließlichkeit einander entgegen, so verzichten sie heute schon eben auf diese Exklusivität. An Stelle der Ausschließlichkeit trat die Ergänzung. Von der Genese bis zur heutigen Form führte der Weg durch gegenseitige Korrektionen. Sie setzten sich dabei über die Zuspitzung der Widersprüche hinweg, um eine Einheit höherer Ordnung zu schaffen.

Die Forschungsgenese beweist also, daß bestimmte zeitgenössische Strömungen in den Debatten der dreißiger Jahre nach Verbündeten und Vorgeschichte suchen, Auch wir wollen nicht leugnen, daß unserer Arbeit ähnliche Anregungen zugrunde liegen. Indem wir den geschichtlichen Weg aufzeichnen wollten, den das bis heute in ständiger Entwicklung begriffene Prinzip des Realismus gegangen ist, bemühten wir uns, die entscheidende Auswirkung darzustellen, die von den Korrektionen Brechts ausging. Durch die skizzenhafte Entstehungsgeschichte der Brechtschen Ansichten aber wollten wir zeigen, wie sich diese durch die Entwicklung der Ansichten des ehemaligen Gegners Georg Lukács verfeinert und bereichert haben.

In unseren Augen scheint die Einheit marxistischer Traditionen dadurch erwiesen, daß ihre Entwicklung durch innere Debatten und Konflikte führt. Dadurch, daß das Fegefeuer von Kritik und Selbstkritik auch uns gestattet zu sagen:

Brecht *und* Lukács

ANMERKUNGEN

[1] Aczél, Gy., *Szocialista kultúra — közösségi ember* (Sozialistische Kultur — Gemeinschaftsmensch). — Budapest, 1972. 202.

[2] Sőtér, I., *Közbeszólás* (Zwischenrede). Eine Diskussion mit Georg Lukács. Kritika, 1968. 10. 28.

[3] Vgl. Lendvai, L. F., *Lukács György és Seidler Irma* (Georg Lukács und Irma Seidler). *Világosság* 1975/1. — Lendvai: *Hatvan év után* (Nach sechzig Jahren) — Beitrag zur Veröffentlichung der künstlerischen, philosophischen und ästhetischen Handschriften von Lukács. *Világosság* Juni 1976. 376—385.

[4] *Napló* (Tagebuch). Ungarische Akademie der Wissenschaften. Lukács-Archiv und -Bibliothek (im weiteren: LAB) IV/1. Zitiert in Lendvai: *Hatvan év után* 376. Über die Beziehungen zwischen Lukács und Leo Popper s. *Lukács és Popper Leó levélváltásából* (Aus der Korrespondenz von Lukács und Leo Popper). Valóság, 1974. 9. 16-34.

[5] *Napló*. 1910. V. 11. LAB. Zitiert in Lendvai: *Hatvan év után* a. a. O. 377.

[6] *Levelek Paul Ernsthez* (Briefe an Paul Ernst). Ung. Ak. d. Wis. Mitteilungen der II. Abteilung. 20. 1972: zur Drucklegung vorbereitet von Éva Fekete. Vgl. noch IT. 1974/3

[7] Lukács, Gy., *Magyar irodalom — magyar kultúra* (Ungarische Literatur — ungarische Kultur). Budapest, 1970. 18-19.

[8] *Blum-Thesen.* (Auszüge) In: *Gesamtausgabe.* Frühschriften. II. Neuwied. 1968. 697.

[9] Lendvai: *Hatvan év után*, a. a. O. 378.

[10] Tökei, F., *Lukács & Hungarian Culture.* New Hungarian Quarterly. XVII. (1972) 47. — s. noch *Magyar irodalom — világirodalom. Interjú Lukács Györggyel* (Ungarische Literatur — Weltliteratur. Interview mit Georg Lukács) *Kritika* VII. 5.: 5—15. — Lukács, Gy.: *Utam a magyar kultúrához* (Mein Weg zur ungarischen Kultur). *Kortárs*, 1969. 7. 1017. — Bori, I., *Lukács György és a magyar irodalom* (Georg Lukács und die ungarische Literatur). Hid. 1965/4. 441. — Kenyeres, Z., *Beginn der Laufbahn.* Georg Lukács und sein Weg zum Marxismus. In: *Acta. Litt.* 7 (1956) 361-375. — Dersi, T., *Lukács György magyarsága* (Das Ungartum von Georg Lukács.) *Élet és irodalom.* 1970/40. 3.

[11] Z. B. *Dokumentumok Lukács György heidelbergi korszakából* (Dokumente aus der Heidelberger Periode von Georg Lukács). (Mit Briefen von Georg Simmel, Ernst Bloch, Max Weber, Emil Lask, Karl Jaspers, Heinrich Rickert, Jean Richard Bloch.) Die Geschichte der Heidelberger Kunstphilosophie wird auch von György Márkus mitgeteilt. Arion 5. Budapest, 1972 (in deutscher Sprache). — Die Mitteilung von Ottó Beöthy ist ein wertvolles Dokument der Beziehungen Lukács' zur ungarischen Philosophie. *(Zalai Béla levele kortársaihoz* — Der Brief von Béla Zalai an seine Zeitgenossen) Kritika, 1975. VIII/5. — Vorangehend ein unbekannter Lukács-Brief: Kritika, 1974/3. 401. — Ebenfalls aus zeitgenössischen Memoiren zum Kontakt Lukács' mit der ungarischen Literatur Magda K. Nagy: *Balázs Béla naplójából* (Aus dem Tagebuch von Béla Balázs). Kritika, 1972. X/11., 1975. IX/3, X/14, XI/20.

[12] *Az egyetemes fejlődés esztétikája* (Ästhetik der universellen Entwicklung). (Vorwort zu den Artikeln von Georg Lukács.) *Világosság.* 1975. 12. 732.

[13] Hermann, I., *Lukács György gondolatvilága* (Die Gedankenwelt von Georg Lukács). Budapest, 1974.

[14] Csehi, Gy., *A fiatal Lukács György és a századelő társadalmi problémái* (Der junge Georg Lukács und die Gesellschaftsprobleme zu Beginn des Jahrhunderts). *Korunk.* 1968. 2. 193. — Márkus, Gy., *A fiatal Lukács és a »kultúra« problémája* (Der junge Lukács und das Problem der »Kultur«). MFILSZ. 1973/5—6. — Könczöl, Cs., *Lukács György »A lélek és a formák« c. művéről* (Über »Die Seele und die Formen« von Georg Lukács). *Valóság.* 1975/3. 48.

[15] Lukács, G. *Ecrits de Moscou.* Textes inédits. Traduction et introduction de Claude Prévost. Éditions sociales. Paris. 1974. — Vgl. noch Gespräch mit Claude Prévost über das Buch *Écrits de Moscou* von Georg Lukács *France Nouvelle.* 1974. IX. 3. — S. noch: *Le Figaro.* 1974. 5. Okt. 14.— S. noch Claude Prévost: *Georg Lukács und die Probleme des Realismus.* France Nouvelle. 1975. IV. 28.

[16] László Sziklai: *Zűrzavar a »realismus diadala« körül.* (Wirrsal um den »Triumph des Realismus«). Kritika. 1974, IX/16. — László Sziklai: *Lukács György Moszkvában* (Georg Lukács in Moskau). *MFILSZ* 1975. 1—2. 1-29.

[17] Szabolcsi, M.—Illés, L., *A magyar szocialista irodalom fejlődésének problémái és kapcsolatai a német szocialista irodalommal* (Entwicklungsprobleme der ungarischen sozialistischen Literatur und ihre Beziehungen zur deutschen sozialistischen Literatur). *ITK.* 1962. 2. 150-175.

[18] Illés, L., *A proletkult periódus problémái a kelet- és középeurópai irodalmakban* (Probleme der Proletkult-Periode in den ost- und mitteleuropäischen Literaturen). *VIF*, 1963. 105-107 und *Acta Lit.* 1962. 474-478.

[19] Illés, L., *A szocialista irodalom kutatása az NDK-ban* (Forschung der sozialistischen Literatur in der DDR). *Helikon.* 1959. 308.

[20] Illés, L., *A proletárirodalom esztétikája és a társadalmi valóság* (Die Ästhetik der proletarischen Literatur und die gesellschaftliche Wirklichkeit). *ITK.* 1970. 733. — Illés, L., *Viták a proletárirodalom lehetőségeiről* (Debatten über die Möglichkeiten der proletarischen Literatur). *ITK*, 1972. 358. — Illés, L., *A »proletár világirodalom« stratégiája* (Strategie der »proletarischen Weltliteratur«). *ITK.* 1973. 316. — Illés, L., *Kísérlet a proletárirodalom elméleti megalapozására* (Versuch einer theoretischen Begründung der proletarischen Literatur) In: *Meghallói a törvénynek* (Die dem Gesetz Gehör schenkten). Budapest, 1973. 192. — Botka, F. *A nemzetközi proletárirodalom problémái az 1920-as 1930-as évek fordulóján* (Probleme der internationalen proletarischen Literatur an der

Wende der 1920er 1930er Jahre). *VIF*. 1963. 160-163 und Litteraria. 1962. 1962. 465-469.

[21] Svecova, L., *Proletár írószervezetek* (Proletarische Schriftstellerorganisationen). 1920—1930. *Helikon*. 1966. 5. — Id.: A Lef. a. a. O. 50. — Sargina, L., *A tömegek kultúrája a Proletkult és a futurizmus elméletében és gyakorlatában* (Die Kultur der Massen in der Theorie und Praxis des Proletkults und des Futurismus). *Helikon*, 1969, 223. — Klein, A., *Zur Entwicklung der sozialistischen Literatur in Deutschland*. In: *Meghallói a törvényeknek*. Abhandlungen aus der Geschichte der sozialistischen Literatur III. Red.: M. Szabolcsi und L. Illés 499-536. — Jegorow, O. W., *A Forradalmi Írók Nemzetközi Szövetsége* (Internationaler Verband der revolutionären Schriftsteller) In: *Jöjj el szabadság* (Komme, Freiheit). Budapest, 1967. 145-176. — Werner Mittenzwei: *Brecht/Adorno/Marcuse/Lukács* In: *Vár egy Új világ* (In Erwartung einer Neuen Welt). Essays . . . IV. Red.: L. Illés und F. József 300-316.

[22] Mittenzwei, *W., Die Brecht—Lukács Debatte*. Sinn un Form. Heft 1. 1967.

[23] Zoltai, D., *Párbeszéd és vita Lukács Györggyel* (Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács). *Kritika*. 1967/7. 19-20.

[24] *Mitten im Aufstieg verließ er uns*. Gedenkansprache von Georg Lukács auf der Trauerfeier im Hause Berliner Ensemble. *Neues Deutschland*. 1958. VII. 19.

[25] Brecht, B., *Volkstümlichkeit und Realismus*. Heft 4. *Sinn und Form*. 1958. — Später: *Schriften zur Literatur und Kunst*. Berlin—Weimar 1966.

[26] Z. B. H. Bunge: *Gespräche mit Eisler*. 268. Zitiert in Mittenzwei: Brecht/Adorno... a. a. O. 309.

[27] Der Satz »Mit meinem Freund Eisler . . . hat Lukács sozusagen den Ofen geputzt . . . « war ursprünglich in der Maschinenschrift von *Praktisches zur Expressionismus-Debatte* enthalten und wurde von dort in den Aufsatz *Kleine Berechtigung* übernommen. Vgl. *Brecht GW. Werkausgabe* 19. *Anmerkungen* von W. Hecht. 2.

[28] Vgl. Vajda, Gy., M., *Bertolt Brecht magyar fogadtatása* (Bertolt Brechts Aufnahme in Ungarn). In: *Meghallói a törvénynek*. Budapest. 1973. 483 zitiert darüber eine mündliche Mitteilung von Andor Becsky.

[29] *Brecht GW*. (Werkausgabe 19) 298.

[30] Lukács in *Das Wort*. 1938. Heft 6.

[31] Vgl. Hecht, W. *Anmerkungen in GW*. 19. 3.

[32] Raffa, P., *Brecht e Lukács*. Nuova Corrente. 1961. 22. — Raffa, P.: *Dürrenmatt ovvero Brecht piu Adorno (senza Lukács). Nuova Corrente*, 18. 1960. — Chiarini, P., *Brecht e l'espressionismo*. Nuova Corrente. 20. 1960. (Neudruck in: Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*. Bari, 1970. 115-122. — Zum Hintergrund der Debatte: Horányi, M. *Az irodalmi kritika helyzete Olaszországban* (Lage der literarischen Kritik in Italien). VIF. 1962. 2. 245-249. — Zu den Aufsätzen italienischer Marxisten über Brecht bzw. Lukács s. L. Illés: *Régi viták az avantgarde-ról* (Alte Diskussionen über die Avantgarde). In: *Hagyomány és Újítás*. Budapest, 1966. 16. — Der erste einschlägige Aufsatz von László Illés: *Vecchie polemiche sull'avangardia Il filo rosso*, 1963. 5. 38-58: 6. 49-63. — französisch im Band *Littérature hongroise—littérature hongroise*. — Völker, K., *Brecht und Lukács*. Kursbuch 7. 1966. Sept. 80-101. — Mittenzwei, W., *Die Brecht—Lukács Debatte*. In: *Sinn und Form*. 19. 1—3. 1967. 253-269. Ungarisch: *Helikon*, 1967. 226-244. — Horst, K. A., *Literaturkritik von links*. Anmerkungen zu Walter Benjamin und Georg Lukács. *Wort und Wahrheit*. 1957. 7. — Chiarini, P., *Brecht e Lukács*. A proposito concetto realismo Società. 1961. 1. — Schonauer, F., *Expressionismus und Faschismus*. Eine Diskussion aus dem Jahre 1938 in Moskau. In: *Literatur und Kritik*, 1966. 7. 44-57 und 8. 45-55. — Baier, L., *Streit um den Schwarzen Kasten*. Zur sogenannten Brecht—Lukács Debatte. In: Text und Kritik. Brecht Sonderband. I. — Fritsch, Ch./Rütten, P., *Anmerkungen zur Brecht—Lukács Debatte*. In: Rethorik, Ästhetik, Ideologie. Stuttgart, 1973. — Berghahn, K.: *Nochmals zur Brecht—Lukács Debatte*. In: Jb. für deutsche Germanistik. Frankfurt, 1973/4. — Arvon, H., *Marxist Esthetics*. Ithaca, 1973. 100-112. — Bathrick, D. L.: *Moderne Kunst und Klassenkampf. — Die Expressionismusdebatte in der Exilzeitschrift Das Wort*. In: Exil und Innere Emigration. Hrg. Gromm, R./Jost, H. Frankfurt. a. M. 1972. 88 ff. — Gaede, F. *Die marxistische Realismusdebatte*. Lukács—Bloch—Brecht. In: Realismus von Brant bis Brecht. München, 1972. 62-68. — Mittenzwei, W., *Der Streit zwischen nichtaristotelischer und aristotelischer Kunstauffassung*. Die Brecht-Lukács Debatte. In: Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács. Leipzig, 1975. 153-204. (radikale Umarbeitung des Originalaufsatzes).

[33] Žmegač, V., *Kunst und Wirklichkeit* — Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács und Bloch. Bad Homburg, 1969. — Posada, F., *Lukács, Brecht y la situación del realismo socialista*. Buenos Aires, 1969.

[34] Žmegač a. a. O. 35.

[35] Das vollständige Diskussionsmaterial s.: Schmitt, H. J., *Die Expressionismus-Debatte.* Materialien zu einer marxistischen Realismus-Konzeption. Frankfurt, 1973. — Nachdruck von *DAS WORT: Fotomechanischer Nachdruck des Exemplars der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin,* 1968. Mit Nachwort von Fritz Erpenbeck im Registerband, Berlin, 1969.

[36] *Velikie y padenie expressionisma.* Literaturni Kritik. Nr. 2. 34-54. — Auf deutsch: *Internationale Literatur.* 1934. Nr. 1. 153-173. — *Schicksalswende.* Beiträge zu einer neuen Deutschen Ideologie. Berlin, 1948.

[37] Vgl. Walter, H. A., *Internationale Literatur — Deutsche Blätter.* Eine Exilzeitschrift in der Sowiet-Union. Frankfurter Hefte 24. 1969. 580-593, 648-658.

[38] *Schicksalswende,* Berlin, 1948. 180—235.

[39] *Die Neue Dichtung.* Deutscher Almanach aus dem Jahr 1934 — Leipzig, 1933. Nachdruck Raabe, a. a. O. 230-234.

[40] Die Geschichte der Expressionismus-Debatte s. Raabe, a. a. O. 302-3.

[41] *Das Wort.* 9. 43.

[42] *Das Wort.* 1938. 7. 103-122.

[43] Die Tätigkeit von Gyula Háy wurde freilich nicht nur von Lukács gewürdigt. Feuchtwanger meint (*Das Wort,* 1937. 7), seit er die Handschriften Brechts gelesen habe, sei er noch keinem so echt marxistischem Drama begegnet wie *Tiszazug (Haben).* In der Moskauer *Új Hang* (Neue Stimme) von Lukács eingeleitet (1937. 7.), und zwar mit einigen Anspielungen auf Brecht — ohne diesen zu nennen —, in denen die Avantgarde-Technik mit dem echten Realismus konfrontiert wird. In ihrer vorangegangenen Nummer brachte *Neue Stimme Furcht und Elend im Dritten Reich* von Brecht. Vgl. Vajda, Gy. M., *Bertolt Brecht magyar fogadtatása.* In: *Meghallói a törvénynek.* Budapest, 1973. 466-499. Siehe noch: Lukács, *Julius Hays Drama »Haben«.* Deutsche Zentralzeitung (Moskau) 30. 5. 1938. — Brecht über Háy, In: *Arbeitjournal.* Hrg. W. Hecht. Frankfurt. a. M. 17 — Vgl. noch *»Warum ist Háys Stück 'Haben' kein marxistisches Drama?* In B. B. Werkausgabe) 15. 325. ff.

[44] Die Geschichte der Debatte s. Walter, H—A., *Die Exilzeitschrift 'Das Wort'.* In: Basis. Jb. für Deutsche Gegenwartsliteratur. 3. Bd. 1972. — Lukács, *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik.* Das Wort. 1938. no. 4. 82-93. — *Es geht um den Realismus.* In: 1938. No. 6. 112-138. Aufgenommen in: Probleme des Realismus. Berlin. 1955.

[45] Mann, K., *Gottfried Benn. Die Geschichte einer Verirrung.* Das Wort. 1937. No. 9. 35-42. — Ziegler, B. (Alfred Kurella) *Nun ist dies Erbe zuende . . .* Das Wort. 1937. No. 9. 42-49. — Leschnitzer, F., *Über drei Expressionisten.* Das Wort. 1938. No. 12. 44-53. — Walden, H., *Vulgar-Expressionismus.* Das Wort. 1938. No. 2. 89-100. — Berger, K., *Das Erbe des Expressionismus.* Das Wort. 1938. No. 2. 100-102. — Kersten, K. *Strömungen der expressionistischen Periode.* Das Wort. 1938. No. 3. 75—81. — Wangenheim, G., *Klassischer Expressionismus.* Impressionen eines sozialistischen Realisten. Das Wort. 1938. No. 3. 81-93. — Balázs, B., *Meyerhold und Stanislawsky.* Das Wort, 1938. No. 5. 115-121. — Fischer, P., *Wie beurteilen wir den Expressionismus?* Das Wort. 1938. No. 6. 65-71. — Durus, A. (Afréd Kemény): *Abstrakt, abstrakter, am abstraktesten.* Das Wort. 1938. No. 6. 71-83. — Vogeler, H., *Erfahrungen eines Malers.* Zur Expressionismus-Diskussion. Das Wort, 1938. No. 6. 84-89. — Ilberg, W., *Die beiden Seiten des Expressionismus.* Das Wort, 1938. No. 6. 94-98. — Leonhard, R., *Eine Epoche.* Das Wort. 1938. No. 6. 98-103. — Bloch, *Diskussionen über Expressionismus.* Das Wort. 1938. No. 6. 103-112. — Lukács, G., *Es geht um den Realismus.* Das Wort. 1938. no. 6. 112-138. — Ziegler, B.: Schlußwort. Das Wort. 1938. No. 7. 103-112.

[46] Vgl. Walter, H.-A., *Deutsche Exilliteratur.* 1933—1950. Exilpresse I. Frankfurt, 1974. 297. ff. — Weisstein, U., *Literaturkritik in Deutschen Exilzeitschriften: Der Fall Das Wort.* In: Exil und Innere Emigration II. Internationale Tagung in St. Louis. Hg Hohendahl, P.V/Schwarz, E. Frankfurt. a. M. 1973. 19-43.

[47] Walter, H. A. In: Basis. a. a. O. 33.

[48] Brecht: *Schriften zur Literatur . . .* a. a. O. 161.

[49] Benn, in: Raabe, P.: *Kampf um eine literarische Bewegung.* München, 1965. 237.

[50] » . . . einheitlich — in seiner inneren Grundhaltung als Wirklichkeitzertrümmerung«, a. a. O. 237.

[51] Lukács, Gy., *A polgári filozófia válsága. A megváltozott világkép* (Die Krise der bürgerlichen Philosophie. Das veränderte Weltbild.) Budapest, 1947. 251-257.

[52] Vgl. *Die Lyrik des Expressionismus.* Voraussetzungen, Ergebnisse und Grenzen, Nachwirkungen. Herausg.: Heselhaus, C. Tübingen, 1956.

[53] Lukács, Gy., *A társadalmi lét ontológiájáról* (Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins). Budapest, 1976. I. 110.

[54] Benn, G., a. a. O. 238.

[55] A. a. O. 241.

[56] A. a. O. 234.

[57] Mann, K., Gottfried Benn. Gechichte einer Verirrung. In: Schmitt. a. a. O. 41.

[58] Vgl. Weisbach, R., *Wir und der Expressionismus*. Berlin, 1972. 103-105.

[59] Vgl. Schiller, D.: »... *von Grund auf anders*.« Problematik der Literatur im antifaschistischen Kampf während der dreißiger Jahre. Berlin. 1974. 248.

[60] *Das Wort*. 1937. 9. 49 ff.

[61] Leschnitzer, F., *Über drei Expressionisten*. Das Wort. 1937. 45.

[62] Adorno, Th. W., *Zu Georg Lukács: Wider den mißverstandenen Realismus*. Monat XI. 1958. 122. — In Band: *Noten zur Literatur. Erpresste Versöhnung*. Frankfurt, 1961. 152-188.

[63] Wangenheim, G., *Klassischer Expressionismus*. Das Wort, 1938. März. 3. Heft, [85].

[64] Vgl. Kalinsky, E., *Engagierter Expressionismus*. Stuttgart, 1970.

[65] *Ibid*. 79.

[66] Interview: *Les Nouvelles Littéraires*. 29. April und 6. Mai 1976. Auf ungarisch: *Valóság*, 1976. 7. 23. Vgl. noch Blochs Kritik an *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Gesamtausgabe 10. Frankfurt 1966. 598-621. Auf ungarisch: *Aktualitás és utópia* (Aktualität und Utopie). *Hid*. 1974. 4. 476-491.

[67] Vgl. Bloch, E.—Eisler, H., *Die Kunst zu erben*. Die Neue Weltbühne, 1931. 1. — Nachdruck: *Alternative* 69. 1969. 216-219. — Auch diesen Artikel beantwortet Lukács: *Es geht um den Realismus*. Das Wort. 1938. 6. — Eisler, H., *Antwort an G. Lukács*. Die Neue Weltbühne, 1938. Nr. 50. — Bloch, E., *Diskussionen über Expressionismus*. In: *Das Wort*. 1938. 6. 103-112. — Nachdruck Raabe, a. a. O. 283-292. Ferner: Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*. Gesamtausgabe, 4. Frankfurt, 1962. Brechts Bemerkung zu Debatte: *Kleine Berechtigung*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst*. A. a. O. II. G. W. 19. 337-338.

[68] Zu RAPP-Ansichten s. M. Varga: *A szocialista realizmus*. (Der sozialistische Realismus.). *Helikon*, 1965. 2. 155-185.

[69] In: Raabe, a. a. O. 287.

[70] *Ibid*.

[71] Vgl. Kautsky, K., *Vermehrung und Entwicklung in Natur und Gesellschaft*. Stuttgart, 1910. 143. — Mehring, *Gesammelte Schriften*. Berlin, 1961. II. 225-226.

[72] Lukács, G. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Vorwort. Neuwied, 1968. Frühschriften II. 11-43.

[73] Bloch, E., *Diskussionen über Expressionismus*. In: *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt a. M. 1962. 270.

[74] Bloch. *Ibid*.

[75] Lukács, G., *Der junge Hegel*. Vorwort Gesamtausgabe. Neuwied. 1967. 9.

[76] Lukács, G., *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls*. Internationale Literatur. 1938. 7. 103-143.

[77] Lukács, G., Ibid. In Band: *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*. Berlin, 1948.

[78] Lukács, G., *Das Wort*, 1938. 6. 112-138. In Band: *Essays über Realismus*. Berlin, 1948.

[79] Brecht, B., *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*. Versuche 13. Berlin, 1954. G. W. 19. 340-349.

[80] *Versuche über Brecht*. Frankfurt, 1966. 133.

[81] Das Wort, Registerband. Erpenbeck, F., *Nachwort*. Berlin, 1968. 18.

[82] Vacca, G., *Lukács o Korsch*. Bari, 1969. — Brüggemann, H.: *Literarische Technik und soziale Revolution*. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarische Tradition in den Theoretischen Schriften Bertolt Brechts. Reinbek, 1973. 117-123. — Siehe auch: Brenner, H./Haarmann, H., *Brecht/Korsch Diskussion*. Position der Literaturwissenschaft. In: alternative 105. 1975. Dez. 260. — *alternative* 41 widment eine Sonderausgabe den Beziehungen zwischen Brecht und Korsch.

[83] Halliday, F.: *Introduction to the "Marxism and Philosophy"*, London, 1972. 20. (Deutsch: alternative, 41. 99.) — Ferner: Breines, P., *Praxis & its Theoretic*: The Impact of Lukács & Korsch.

[84] Brecht, B., *Ableitung der drei Sätze in Korschs »Why I am a Marxist?« aus der Dialektik*. GW. 20 (Werkausgabe) 71.

[85] Korsch, K., *Der gegenwärtige Stand des Problems »Marxismus und Philosophie«*. 1930. Neuanflage. Frankfurt. a. M. Frankfurt/Wien, 1966. 33.

[86] Vgl. Lukács, *Geschichte und Klassenbewußtsein*. a. a. O. Vorwort.

[87] Vgl. Rasch, W., *Bertolt Brechts Marxistische Lehrer*. Zum ungedruckten Briefwechsel zwischen Bertolt Brecht und Karl Korsch. Merkur, 17. 1963. 988-1003. — Im Band: Dselbe; *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*. Stuttgart, 1967. 259. ff.

[88] Vgl. Cerutti, F., *Hegel, Lukács and Korsch*. Telos, 26. 1975/76. 165-174. — Lunn, E.: *Marxism & Art in the Era of Stalin & Hitler*. A Comparison of Brecht and Lukács New German Critique. 1973. No. 3.

[89] Pasguinelli, C., Lukács o Korsch. Critica Marxista. 1970. 7-8. — s. auch Mittenzwei, W. In: *Positionen*. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR. Berlin, 1969. 613. — Dselbe: *Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst »Me-ti« zu lesen*. In: Brecht, *Prosa* V. Berlin—Weimar, 1975. 204-220.

[90] Vgl. Vajda, M. *Karl Korsch: Marxismus und Philosophie*. MFILSZ. 1970. 181—188. — Fehér, F., *Még egyszer Lukács és Brecht viszonyáról — legendák nélkül*. (Nochmals zum Verhältnis Brecht—Lukács — ohne Legenden.). Új Írás. 1969. 7. 89-99. — Zu dieser Debatte s. noch. Illés, L., *A szocialista irodalom és az avantgarde*. (Die sozialistische Literatur und die Avantgarde). *Új Írás*. 1969. 9. 112-120. — Illés, L., *Tilalom és tiltakozás* (Verbot und Protest). *Kritika*. 1969 Sept. 19-25. — Fehér, F., *Értékek alkotó konfrontálása* (Eine schöpferische Konfrontation der Werte). Ibid. 45-46. — *Brecht és Lukács György világa* (Die Welt von Brecht und Georg Lukács). *Élet és Irodalom*. 1972. 47. 6. — Sziklai, L.: *Melyik örökségről mondunk le?* (Auf welches Erbe verzichten wir?). Zur Geschichte der Realismus-Debatte. *Világosság*. 1973, 10.

[91] Benjamin, W. *Der Autor als Produzent*. In: Pinkernell-Žmegač: *Literatur und Gesellschaft*. Frankfurt, 1973. 209.

[92] Vgl. Lindner, B., *Brecht/Benjamin/Adorno* — Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischem Zeitalter. In: B. B. Sonderband I. Text und Kritik. 1972. 14-36.

[93] Vgl. Briefwechsel zwischen Walter Benjamin und Bertolt Brecht in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Red. Siegfried Unseld. Frankfurt/a. M. 1972. 31-44. — Riedel, I., *Bertolt Brecht und die Philosophie*. In: *Neue Rundschau*, 1971. 65-85. — Arendt, H., *Walter Benjamin — Bertolt Brecht*. München, 1971.

[94] Völker, K., a. a. O. 87.

[95] Zu Brechts Erfolgen in der Sowjetunion s. Woldina, A. A., *Bertolt Brecht: Bibliografitscheski ukasatjel*. Kniga. Moskau, 1969. — Beachtenswerter sowjetischer Brecht-Forscher: *Klujew*, W. G., *Teatralno-estetischeskie ushgladi Brechte*. Moskau, 1966. — Zur Beziehung zwischen Tretiakow und Brecht: Tretiakow: Einleitung zu Epitscheskie drami. Moskau, 1934. (Auf englisch in: Demetz, P., *Brecht. Twentieth Century Views*. N. J. 1972. 16-29. — Mierau, F., *Tatsache und Tendenz*. Der »operierende« Schriftsteller Sergej Tretjakow. In: S. T. Lyrik, Dramatik, Prosa. Leipzig. 1972. 504-510. — Sowjetische Forschungsergebnisse in: Fradkin, I., *Bertolt Brecht*. Weg und Methode. Leipzig. 1974. Sekundärliteratur über Brecht in russischer Sprache, 1923—1973. 509-549. — s. auch Vajda, Gy. M., *Szempontok Brecht nemzetközi hatásához* (Gesichtspunkte zur internationalen Wirkung Brechts). In: *Állandóság a változásban* (Beständigkeit in der Veränderung). Budapest, 1968, 327-375. — Andeutung der Belebung amerikanischer Forschung: Fuegi, J., *The Soviet Union and Brecht*. The Exile's Choice. In: Brecht heute (Brecht Today. 2. 1972. 209-221. — Glade, H., *Brecht and the Soviet Theatre*. In: Brecht heute 1972. 164-173. — Hoover, M., *Brecht's Soviet Connection Tretiakov*. In: Brecht heute, Frankfurt, 1973. 39-55. Eaton, K.: *Brecht's Contact with the Theater of Meyerhold*. Comp. Drama. Spring. 1977. 3-22.

[96] Vgl. Völker, a. a. O. 87.

[97] Vgl. Brecht, B., *Praktisches zur Expressionismusdebatte*. In: *Schriften zur Literatur und Kunst*. II. Frankfurt/a. M. 1967. 90.

[98] Brecht, *Schriften* . . . ibid., 99.

[99] Brecht: *Schriften* . . . II. Frankfurt, 1967. 98.

[100] Brecht: *Schriften* . . . , a. a. O. 126.

[101] Brecht: *Schriften zur Literatur* . . . a. a. O. 201.

[102] Über Hans Eisler. Schriften . . . a. a. O. 76.

[103] In: Völker, a. a. O. 85.

[104] Hermann, I., *Lukács György gondolatvilága*. Budapest, 1974. 221-222.

[105] *Op. cit.*, Berlin 1950.

[106] In memoriam H. Eisler. *Alternative* 12. 1969. 69.

[107] Lukács, Gy., *Antigoné mellett — Iszméné ellen* (Für Antigone — gegen Ismene). Interview mit Miklós Hornyik. *Hid*. 1968. I. 11.

[108] Lukács, Gy., *Művészet és társadalom* (Kunst und Gesellschaft). Einleitung, a. a. O. 10.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae Tomus 19 (1—2), pp. 135—146 (1977)

Les courants idéologiques de notre époque et la littérature française contemporaine

Par

BÉLA KÖPECZI

(Budapest)

1. Je me propose d'examiner la production littéraire française des trois dernières décennies sous l'angle de l'histoire des idées de notre époque, de manière toutefois à souligner les processus essentiels et à en tirer ainsi certaines conclusions générales, dont la validité ne se limite pas à l'évolution française.

En France, après 1945, à la suite du progrès économique et du changement de la structure sociale, la lutte s'est avivée non seulement entre le mouvement ouvrier révolutionnaire et la bourgeoisie, mais à l'intérieur même de la bourgeoisie entre les différents groupes et couches, ce qui entraîna la polarisation, la différenciation et l'instabilité idéologiques. La tendance dominante de la culture opprimée devint le marxisme, qui se manifesta pendant longtemps comme l'idéologie des communistes et de leurs sympathisants mais influença aussi par la suite les tendances petites-bourgeoises, qui acceptèrent son analyse économique et sa critique de la société, mais refusèrent son programme d'action révolutionnaire ou en firent une utopie.

Après la Seconde Guerre mondiale, les idéologies les plus efficaces dans les diverses couches de la bourgeoisie furent celles qu'on peut appeler de « la troisième voie ». Ainsi, pendant une dizaine d'années, la social-démocratie en politique et l'existentialisme au niveau de la culture, encore que le catholicisme réformé, allant souvent de pair avec le nationalisme, eût un champ non négligeable dans tous les deux secteurs. Par la suite, sous l'effet de la révolution scientifique et technique et du développement néo-capitaliste, les intellectuels de la « troisième voie » suivirent des tendances néo-positivistes, qui furent évincées à la fin des années soixante par les manifestations irrationalistes de « l'extrême gauche ».

Après une certaine confusion, l'idéologie bourgeoise dominante se rallia, à partir du début des années cinquante, à la variante optimiste de la technocratie, qui exploitait aussi l'idée de la nation et elle appuya des tendances d'art influencées par les philosophies positivistes, ou la culture des masses servant les idéaux de la consommation. Ces tous derniers temps a paru la variante pessimiste de l'idéologie technocratique, à laquelle se rattachent les philosophies et les manifestations culturelles irrationalistes. C'est dans cette

atmosphère idéologique que se sont formées les tendances et les écoles littéraires — liées aux tendances qui exprimaient le mouvement social.

2. Pour ce qui est de la littérature française, l'approche de l'histoire des idées en est facilitée par la critique littéraire, qui ne comprend pas uniquement la critique du jour, mais est représentée le plus souvent par l'histoire et la théorie littéraires, et joue un rôle d'intermédiaire entre la société, la civilisation et la littérature; souvent même elle est le porte-parole théorique de la littérature, informateur et propagateur de tendances.

On pourrait dire, avec un peu de malice, qu'actuellement en France ce qu'on écrit de la littérature est plus important que la littérature même. C'est ce que suggèrent l'apparition orageuse de la « nouvelle critique » et la bataille des intellectuels qui s'y rattache.

La « nouvelle critique » connaît plusieurs courants, l'existentialiste-phénoménologique, représenté par Georges Poulet ou Jean-Pierre Richard, qui considère comme son idéal la littérature commençant par Proust et allant jusqu'à Sartre, la psychocritique avec des auteurs tels que Charles Mauron qui, dans la littérature nouvelle, a surtout étudié Mallarmé, du point de vue des impressions d'enfance, l'école sociologique génétique-structuraliste de Lucien Goldmann, qui appliqua sa méthode, basée entre autres sur le jeune Lukács, à la prose de Malraux et au « nouveau roman », et enfin la sémiologie de Roland Barthes, dont le point de départ est le structuralisme linguistique et qui se rattache au « nouveau roman » et à « l'écriture textuelle ».

Du point de vue de l'influence exercée sur la littérature contemporaine, les deux tendances principales sont incontestablement les critiques existentialiste-phénoménologique et structuraliste-sémiotique, qui s'appuient de façon égale sur la psychanalyse. L'initiateur de la première, J.-P. Sartre qui, dans son étude *Qu'est-ce que la littérature?* parue après la Seconde Guerre mondiale, voit la mission de la littérature, et particulièrement de la prose et du théâtre, dans le fait qu'elle invite l'individu à vivre authentiquement l'existence, à réaliser la liberté, au nom d'un engagement qui n'est déterminé ni éthiquement ni socialement. Son esthétique considère l'œuvre littéraire comme le produit de l'imagination, qui toutefois appréhende dans le monde réel des signes et des phénomènes et peut exercer une influence intellectuelle.[1]

A l'opposé de cette conception, Barthes détache dès 1953 la littérature de sa fonction sociale, et considère *l'écriture* comme une « réalité formelle » qui exprime « une fonction . . . un rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire. »[2]

Ainsi, l'écriture ne peut « vivre » la société que passivement, sa tâche est de prendre l'initiative d'une vie autonome, et ceci à l'aide de l'expérience linguistique.

Après vingt ans d'expériences Barthes, qui vient d'être élu professeur de sémiologie littéraire au Collège de France, identifie l'écriture au texte, qui est une lutte contre la langue « fasciste » parce que contraignant à l'expression, et une lutte pour la représentation de la réalité, bien que celle-ci soit essentiellement impossible à représenter. La valeur de la littérature réside dans sa capacité de s'écarter de la contrainte linguistique et dans ce qu'elle peut conquérir à la réalité.[3]

Les marxistes sont également intervenus dans les discussions nées autour de la « nouvelle critique ». En avril 1970, la revue La *Nouvelle critique* a organisé un échange de vues sous le titre *Littérature et idéologie*, auquel ont participé les collaborateurs de la revue structuraliste *Tel Quel*, de la revue *Change*, et enfin de l'*Action poétique* représentant la poésie nouvelle.[4] A la discussion de Cluny, chacun a reconnu la détermination historico-sociale de la littérature, mais les conclusions étaient divergentes. Les marxistes, acceptant le bien-fondé de la novation, ne pouvaient renoncer à la fonction sociale de la littérature, les partisans du gauchisme ont en somme accepté la conception étroite de la culture prolétarienne, tandis que la majorité restait attachée au mot d'ordre neutre de « littérature d'expérimentation ». La « nouvelle critique » est en régression, mais les tendances critiques nées de la situation sociale et culturelle actuelle ne se sont pas encore dégagées.

3. Ces vingt dernières années, c'est la néo-avant-garde qui s'est manifestée le plus bruyamment; elle réunit deux tendances, dont l'une considère l'expérimentation en premier lieu comme une nouvelle tâche de création de la langue, rejoignant ainsi les courants phénoménologiques-structuralistes, tandis que l'autre prétend révolutionner, à l'aide de la littérature, le monde et surtout le mode de vie, en se rattachant aux tendances mystiques irrationnelles.

On peut ranger dans la première catégorie le « nouveau roman » dont les représentants les plus cités sont Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute. L'idéologue le plus connu de ce groupe d'écrivains, qui en fait utilisent des méthodes fort différentes, A. Robbe-Grillet, expose que « le monde n'est ni signifiant, ni absurde. Il *est* tout simplement ... A la place de cet univers de significations (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait donc essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. »[5] C'est ce que vise le « nouveau roman » qui ne cherche pas le sens du monde, mais se contente de le décrire et en exclut l'homme. Les produits littéraires les plus caractéristique de ce théoricien qui s'occupe également de cinéma, *Le labyrinthe*, *Le voyeur* ou *Instantanés*, sont dominés par la vision, une vision qui semble neutre, qui est tout à fait objective, mais qui par le choix des objets et leurs rapports exprime cependant une conception du monde, une conception de l'absurdité et de l'irréversibilité du monde.

La littérature que l'on nomme « écriture textuelle » et qui suit les traces de la sémiologie de Barthes, a pour porte-parole la revue *Tel Quel* fondée en 1960. Son représentant le plus caractéristique est Philippe Sollers, en qui

la critique de la fin des années cinquante saluait un écrivain de talent, surtout pour son roman *Une curieuse solitude* qui, dans la voie frayée par la littérature traditionnelle, présente les années d'apprentissage sexuel d'un jeune homme. Sollers a renié ce livre, car il y voit actuellement une « écriture » décadente, et il s'est lancé dans de nouvelles expériences. Dans ses romans *Le drame*, ou *Lois* il essaie d'élaborer une langue qui décrit des idées de façon directe, donc à l'aide d'une terminologie presque scientifique, sans rompre pour autant avec une certaine figuration. Il fait valoir l'authenticité humaine surtout par la méthode des associations, et utilise aussi les résultats des tendances récentes de la psychanalyse. La problématique sociale n'est pas absente dans cette littérature, mais elle se présente le plus souvent de façon abstraite, au niveau de la théorie, parfois sous le signe utopique de la « révolution culturelle » chinoise.

Dans la poésie également on remarque l'influence des philosophies néo-positivistes, surtout dans l'effort de création d'un langage spéciales qui ne se contente plus de l'apport du surréalisme. L'un des poètes de talent qui s'occupe de « l'énigme de la parole » Michel Deguy, écrit ceci au sujet de cette tendance: « La poésie se concentre sur la langue; c'est de là que viennent tous ces rapports exceptionnels avec la grammaire, au sens le plus large du terme: . . . La logique de la poésie est la langue, la prosodie, la rhétorique, la mythologie . . . La poésie prend conscience et se méfie de ce qu'elle est langue: ou inversement, de ce que la langue elle-même a un caractère poétique. »[6] « La poésie, comme l'amour, confie tout aux signes » — dit-il dans une de ses poésies. Cependant, les signes sont porteurs de sens et, à notre avis, la question fondamentale de la recherche de tout système de signes nouveau est le sens même qu'il veut exprimer. A cet égard la poésie nouvelle donne des réponses variées, et nombreux sont ceux qui cherchent la réponse juste en poursuivant leurs recherches dans « le monde des choses » ou dans les couches les plus profondes de l'âme, dans le subconscient.

Vers le milieu des années soixante, face aux philosophies néo-positivistes et aux tendances littéraires qui s'y rattachaient, ce furent les philosophies idéalistes subjectives, les courants irrationnels mystiques qui se renforcèrent et en même temps l'influence du surréalisme que l'on croyait mort. En 1967 parut le livre de R. Vaneighem intitulé *Traité de savoir-vivre pour les jeunes générations* qui, après la description de l'aliénation de la société de consommation, appelle ses lecteurs à l'application de la « théorie radicale », au nihilisme constructif. Ceci implique la créativité, la spontanéité et la poésie, poésie qui retourne avant tout à Lautréamont et aux surréalistes des années vingt.[7]

Le genre principal de 1968 est la prose politique, les manifestes, les discours, les articles de journaux. La poésie vit paraître des tendances éphémères de culture prolétarienne, suivies d'expériences néo-surréalistes. Les belles-lettres furent dominées au début par le genre documentaire, plus tard naquirent

des romans et des essais qui étudiaient le sort des jeunes intellectuels, effectuant souvent avec nostalgie, souvent par un retour idéologique, mais toujours sur un ton désenchanté, la douloureuse révision. C'est peut-être le livre de Robert Merle, *Derrière la vitre*, qui a montré le plus objectivement les jeunes intellectuels à la recherche de leur chemin – avec une certaine critique. Il n'est pas étonnant que ce livre ait suscité beaucoup d'opposition. Les remous de 1968 s'avérèrent le plus durables dans le théâtre où, sous la direction d'A. Mnouchkine, le Théâtre du Soleil qui, en voulant réaliser les idées du Gesamtkunstwerk et en exigeant la participation du public, porta à la scène avec succès les épisodes de la révolution bourgeoise française ou les tableaux critiques de la société contemporaine.

Du point de vue des idées, la littérature d'après 1968 se caractérise par un changement qui semble presque radical, et que Régis Debray, l'ancien compagnon d'armes de Che Guevara, décrit en ces termes: « Mai, en ce sens, marque un renversement de conjoncture: le matérialisme historique et dialectique, jusqu'alors dominant, passe en position dominée, voire marginale, au bénéfice de toutes les sous-espèces en isme de l'idéalisme métaphysique: individualisme, mysticisme chrétien, anarchisme petit-bourgeois (car sans racines ouvrières ni liaison syndicale) – spiritualisme, pansexualisme etc. »[8] Il est incontestable qu'on trouve de nos jours en France, tant dans la vie culturelle que dans les arts, des modes irrationalistes utilisant les divers éléments du mysticisme, de la philosophie de Nietzsche et Bergson, du mythe des chrétiens primitifs au zen-bouddhisme.[9]

Les œuvres des auteurs de la néo-avant-garde qui suscitèrent finalement le plus d'intérêt furent celles qui ne s'adaptaient aux doctrines que modérément et n'illustraient pas des thèses, mais des situations, des états d'âmes et des problèmes réels, c'est-à-dire qui s'engageaient à servir les fonctions traditionnelles de la littérature avec des moyens nouveaux.

4. Comment est la littérature traditionnelle? Lorsque nous disons traditionnelle, nous n'utilisons cette notion que dans un sens relatif puisque même la littérature la plus conservatrice ne renonce pas à certaines novations. Les représentants de la littérature humaniste bourgeoise de l'entre-deux-guerres, tels que Jules Romains, Georges Duhamel, Roger Martin du Gard, André Gide, André Malraux, Paul Claudel, Georges Bernanos ou François Mauriac ne se manifestent plus dans cette période que par des œuvres anciennes ou par des mémoires, des études, ou des travaux journalistiques. Leur place n'a été occupée par des écrivains de valeur semblable ni dans la littérature bourgeoise laïque, donc libérale ou radicale, ni dans la néo-catholique. Néanmoins, on ne saurait affirmer que cette tendance d'envergure a cessé d'exister. Il suffit de citer les noms d'Hervé Bazin, Pierre Chabrol, Georges-Emmanuel Clancier, Pierre Gascar, Armand Lanoux, Robert Merle ou Vercors qui, exploitant de nombreuses nouveautés des dernières décennies dans leurs romans et récits,

sont les continuateurs de la tradition du réalisme critique et cherchent à résoudre les problèmes de l'homme vivant dans la société capitaliste contemporaine, en s'adressant à un vaste public. Cette catégorie doit être retenue d'autant plus que la « nouvelle critique » influencée par la néo-avant-garde, considère cette littérature comme n'ayant aucun intérêt esthétique et l'identifie avec la littérature bourgeoise ou celle de « consommation ». Du reste, ces derniers temps, nous avons pu remarquer que les écrivains réalistes de l'entre-deux-guerres suscitent un intérêt croissant, ce qui renforcera de toute évidence la tendance en question.

A l'intérieur de la littérature pouvant être nommée traditionnelle, on observe aussi des phénomènes transitoires, entre autres dans la poésie, qui a subi dès les années vingt le renouvellement linguistique que plusieurs ont tenté d'effectuer vers 1950 dans la prose. L'activité d'auteurs remarquables tels que Pierre Reverdy, Jules Supervielle, Pierre-Jean Jouve, René Char ou Saint-John Perse puise dans le surréalisme, mais c'est justement à cause des enseignements historiques personnelements vécus qu'elle ne renonce pas à s'occuper des questions qui se posent dans le monde conscient de l'homme. La poésie de Jean Follain, André Frénaud, Pierre Emmanuel ou Jean Rousselot se propose également de continuer la fonction ancienne du genre, en évoquant le monde quotidien ou en exprimant des formes de comportement traditionnelles.

Les novateurs contemporains se sentent plus proches de la poésie de Francis Ponge ou d'Henri Michaux, le premier ayant proclamé la « poésie des choses », le second se lançant à la recherche du fantastique inexploré jusqu'à ce jour et du monde subconscient. Cette situation transitoire peut être marquée dans la prose par les noms de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Raymond Queneau ou Jean Paulhan, partis de l'avant-garde des années vingt et devenus les modèles des novateurs de nos jours soit par la psychanalyse, soit par leurs expériences avec la langue.

Les dix premières années consécutives à la libération furent dominées dans la littérature pouvant être nommée relativement traditionnelle par l'existentialisme, particulièrement dans la prose et le théâtre. C'est Camus qui eut la plus grande influence sur les larges couches d'intellectuels, par son humanisme sentimental, stoïque, et sa révolte individualiste, après l'engagement politique à haute tension de la Résistance. Il suffit de penser au Meursault de *L'étranger* ou au docteur Rieux de *La peste* ou encore au juge repentant de *La chute* pour comprendre l'importance de cette littérature exprimant plutôt une atmosphère qu'une philosophie existentialiste, et abordant l'absurdité du monde par la révolte individuelle, tout en poursuivant les traditions de la prose française d'analyse psychologique, avec les moyens stylistiques classiques. Les représentants du « théâtre absurde » tels que Beckett ou Ionesco diffèrent sans doute de Camus par leur expérience formelle linguistique, mais ils expriment ce même sentiment de la vie.

L'influence de Jean-Paul Sartre est d'un autre caractère, non seulement littéraire, mais aussi philosophique et politique. Certaines personnalités de la critique française le représentent comme « l'enfant du siècle » qui a fait toutes les expériences qu'un intellectuel de gauche a pu faire. Il est certain que Sartre a été l'écrivain aspirant le plus consciemment à établir un système philosophique et politique, et en même temps le plus actif. Son œuvre littéraire non plus ne saurait être négligée. Son théâtre écrit après 1945, comme *Le diable et le bon Dieu* ou *Les séquestrés d'Altona* ne comprend pas simplement des pièces à thèse, mais il s'occupe des problèmes réels de notre monde et use de moyens esthétiques pour renforcer l'effet. Sartre n'en trouvait pas moins que la littérature ne le satisfaisait pas. Dans son excellent roman autobiographique *Les mots* il parle de l'impuissance qui caractérise dans la société bourgeoise de notre époque l'écrivain engagé de gauche, qui n'adhère à aucun mouvement ou parti. 1968 le remplit d'espoir, il croit à la naissance d'une nouvelle force révolutionnaire qui transformera le monde. Il écrit encore ses gros volumes sur la biographie de Flaubert, mais il ne croit plus aux belles-lettres et en général au pouvoir de l'écriture. Il attend un changement grâce aux actions politiques et médite sur une philosophie qui dépassera le marxisme et aussi l'existentialisme.

L'existentialisme a aussi influencé dans une mesure plus ou moins grande d'autres courants de la littérature, mais son importance a cessé dès le début des années soixante. C'est pourquoi, entre autres, la ligne bourgeoise humaniste a été repoussée à l'arrière-plan, cédant la place dans la « haute » culture, depuis plus de quinze ans, à la néo-avant-garde.

5. Quel a été pendant ces trois décennies le sort de la littérature révolutionnaire en France, où elle possède des traditions si remarquables ? La Résistance a rapproché de nombreux écrivains du mouvement ouvrier et du marxisme, mais après 1945 déjà, avec l'intensification de la lutte des classes, une partie des intellectuels commença à s'éloigner de l'engagement politico-culturel accepté au temps de la Seconde Guerre mondiale, souvent pour des raisons sociales.

La littérature de la Résistance, marquée par les ouvrages toujours vivants d'auteurs comme Aragon, Éluard, Mauriac, Vercors et d'autres, tant par leurs tendances traditionnelles que novatrices, pouvait facilement faire croire qu'en France le réalisme socialiste peut s'épanouir conformément aux traditions et aux spécificités locales et être à la fois expérimental et démocratique.

Cependant, les représentants des tendances de la troisième voie se désolidarisèrent de bonne heure du réalisme socialiste en alléguant les manifestations du schématisme et les simplifications théoriques, bien que certains écrivains de talent, tels qu'Aragon et Eluard aient prouvé par leurs œuvres non seulement le bien-fondé mais aussi la valeur d'une telle littérature.

Dans la pratique de l'écrivain et dans la théorie c'est Aragon qui représente le plus intégralement le réalisme socialiste en France, non pas seulement dans les années trente, mais de nos jours encore. Il suffira que je fasse allusion du point de vue théorique à son livre d'études intitulé *J'abats mon jeu*, paru à la fin des années cinquante ou à cet autre *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, dans lequel il nous dit qu'après la parution de son ouvrage surréaliste *Le paysan de Paris*, André Breton aurait aimé qu'il s'engage dans la voie du « réalisme surréaliste ». Mais plus tard — écrit-il — la rupture entre nous m'entraîna à choisir la voie socialiste du réalisme. Je ne m'en dédirai jamais. »[10] Aragon concevait le réalisme socialiste comme une méthode d'écrivain construite sur la théorie du marxisme, dans laquelle il voulait allier dès le début la ligne réaliste de la tradition française, marquée par le nom d'un Stendhal, et les enseignements du surréalisme aux expériences du mouvement ouvrier révolutionnaire. Pour lui, l'acceptation du réalisme socialiste n'a jamais entraîné le refus de la novation. Par rapport à *La Semaine sainte* même, très appréciée également par la critique bourgeoise, il a parcouru un long chemin dans l'expérimentation. Les derniers romans — inconnus chez nous — *La mise à mort*, *Blanche ou l'oubli* ou le *Théâtre-roman* prouvent que la novation qui caractérise « l'écriture textuelle » ne lui est pas étrangère non plus, d'autant moins qu'il s'est longuement occupé jadis des problèmes du langage. Dans son dernier roman, le *Théâtre-roman*, le théâtre signifie la vie intérieure de l'homme, qu'il tente de présenter du point de vue de trois personnages, l'acteur, le metteur en scène et l'écrivain, qui en fait correspondent à une même personne, c'est-à-dire lui-même, mais permettent une stéréoscopie particulière. Pour ce qui est du genre, nous y trouvons des poésies, des passages de roman, des scènes de théâtre et des commentaires d'un caractère presque philologique, qui expliquent les textes comme une langue secondaire.

Actuellement, le tragique est plus prononcé dans la conception d'Aragon, mais il reste inchangé dans son aspiration à ne pas considérer le sort de l'individu en lui-même, à observer les grands processus de la société et à apprécier l'homme par rapport à la société. La structure compliquée de ses romans et son style fortement intellectuel évoquent plutôt les contradictions du monde et l'atmosphère de ses crises personnelles qu'un repliement sur lui-même.

La critique du culte de la personnalité, les symptômes de crise surgissant dans les pays socialistes, les antagonismes à l'intérieur du mouvement ouvrier international et les contradictions intérieures sans cesse plus graves de la situation française amenèrent les intellectuels communistes à un retour sur eux-mêmes et opposèrent même certains d'entre eux au mouvement ouvrier. Dans ces circonstances, le réalisme socialiste — malgré l'activité théorique et artistique éminente d'Aragon — perdit son attrait, et la plupart des écrivains l'identifièrent avec la littérature schématique, même ceux qui étaient restés communistes. La théorie et la pratique des aspirations socialistes correspondant

à la situation nouvelle ne se sont pas encore dégagées. C'est surtout l'époque de la critique du passé, que motive seulement en partie le retour nécessaire sur soi-même, et qui se manifeste dans une part assez large sous forme de réponse donnée à la pression de la bourgeoisie craignant d'éventuels changements.

6. Quelles conclusions peut-on tirer de ce très sommaire tour d'horizon?

L'une est méthodologique. Lors de l'examen de l'évolution littéraire, il est indiqué de partir de l'histoire des idées, qui s'occupe non seulement des manifestations conscientes les plus élevées, mais aussi des phénomènes de la conscience quotidienne, et ceci dans toutes les formes de conscience. Le principe ordonnateur des courants idéologiques permet, comme le montre notre exemple, de passer en revue le système de l'évolution littéraire d'une période donnée, d'examiner les rapports entre littérature et société, de mieux comprendre les corrélations complexes entre le contenu et les moyens d'expression littéraires. Évidemment, il existe des phénomènes littéraires qui ne peuvent être rangés dans les tendances idéologiques-artistiques nettes et dans les périodes de transition leur nombre peut-être important; il n'empêche pas que nous trouvions plus adéquat le système basé sur l'histoire des idées que l'application de principes ordonnateurs partant de générations, de thèmes, de l'histoire des styles ou d'autres. Notre exemple nous semble encore convaincant parce que nous appliquons cette méthode en la projetant non pas sur un passé ancien, mais sur des processus littéraires contemporains – pouvant être vérifiés directement.

La deuxième conclusion porte sur le rapport réciproque de la tradition et de la nouveauté, plus exactement sur leur motivation sociale. Dans la sphère dite de haute culture, la littérature considérée comme traditionnelle a été indiscutablement évincée, et elle se manifeste plutôt dans la culture de masse, bien qu'on trouve également dans cette dernière les manifestations nommées modernistes.

Ce sont en premier lieu les intellectuels, et même parmi eux une couche assez mince de lecteurs, qui s'intéressent à la néo-avant-garde, ce qui de façon curieuse donne mauvaise conscience à ses représentants, convaincus qu'ils sont les porte-parole de la nouveauté véritable et prétendent s'adresser aussi aux ouvriers. Cette mauvaise conscience n'appelle pas un retour sur soi-même, mais il en découle plutôt que la néo-avant-garde accuse les ouvriers et principalement les communistes d'être arriérés en matière de culture, car ces derniers, disent-ils, empêchent, à cause de leurs vues jugées conservatrices, les rapports avec la classe ouvrière. Cette accusation a été portée contre eux après la Seconde Guerre mondiale par Sartre, en 1968 la « nouvelle gauche » l'a reprise et, ces derniers temps, d'autres groupes de novateurs l'ont adoptée à leur tour. Philippe Sollers déclarait récemment ce qui suit à ce sujet: « De 1960 à 1967-68, on a mis l'accent très fort sur certaines expériences littéraires comme le nouveau roman. Cela c'est tassé et on voit se reproduire l'apologie de la littéra-

ture la plus classique, la plus académique; cette apologie est faite par des forces politiques qui devraient, puisqu'elles sont dans l'opposition, se munir à la fois d'un programme politique de transformation et d'un programme culturel, idéologique de transformation. Or, nouvel épisode des contradictions entre politique et littérature, ce qui se présente sur le terrain de l'opposition de gauche comme une alternative politique se laisse juger sur le plan culturel et littéraire comme un programme de régression pur et simple. »[11] Le diagnostic est juste dans ce sens qu'il se manifeste réellement une scission entre les forces du progrès politique et la néo-avant-garde, mais la cause de cette scission est à chercher selon nous non pas dans le dogmatisme politique, le conservatisme culturel ou un état arriéré, mais bien plutôt dans les contradictions entre l'évolution sociale et littéraire.

L'évolution sociale pose de nos jours en France la question fondamentale, c'est-à-dire celle de savoir si l'ordre social va changer, tandis que la néo-avant-garde, suivant l'exemple des révoltés de l'entre-deux-guerres, veut en premier lieu une révolution littéraire. Il y a dix ans, l'auteur du *Grand voyage*, Jorge Semprun, écrivait: « En fait, il semble que la littérature a perdu son ancien pouvoir de scandale. Toutes les révoltes littéraires, individuelles échouent sur le banc de sable, à quelques mois ou années près, de la consécration officielle. »[12] La question principale n'est donc pas le fait que la littérature fait des expériences, mais c'est de savoir avec quoi et avec qui elle les fait. La néo-avant-garde a prouvé, aussi bien par ses manifestations d'indifférence que d'engagement, qu'elle s'était méprise aussi bien sur le contenu que sur la forme de la novation, qu'elle avait exagéré l'importance de la révolte littéraire individuelle et s'était par là isolée elle-même des problèmes réels et du public réclamant un renouveau sur le plan social.

Et nous voici arrivés à la troisième conclusion. Il y a une dizaine d'années, à Paris, une discussion était en cours sur la question « Que peut la littérature ? » A cette discussion participait entre autres Jean-Paul Sartre, proclamant que le devoir de la littérature est de donner au lecteur « une sorte de sens total de lui-même, avec l'impression que c'est la liberté qu'il y a derrière, qu'il a vécu un moment de liberté, en s'échappant et en comprenant plus ou moins nettement ses conditionnements sociaux et autres. S'il a vécu ce moment de liberté, c'est-à-dire si pendant un moment il a échappé — et par le livre — aux forces d'aliénation ou d'oppression, soyez sûrs qu'il ne l'oubliera pas. »[13] A l'opposé, le représentant du « nouveau nouveau roman », Jean Ricordou, en appelait aux vues de Barthes et aux expériences du nouveau roman et prétendait que « la littérature, c'est ce qui se trouve questionner le monde en le soumettant à l'épreuve du langage ».[14] Il découle de ceci que la littérature ne devrait assumer aucune tâche ne résultant pas d'une nécessité intérieure, de l'essence même de la littérature. Dans cette discussion, Semprun a dénoncé l'indifférence sociale du « nouveau roman », en soulignant que l'engagement

est la responsabilité naturelle de l'écrivain. Il voit la tâche du marxisme dans la recherche d'un nouveau mode d'approche, non seulement de la littérature, mais avant tout de la révolution.

Ce processus a commencé tant au niveau social que politique, mais dans la littérature, après la réponse utopique donnée par l'expérience d'une culture prolétarienne en 1968, nous n'avons pas trouvé jusqu'à ce jour de phénomènes révélant un développement parallèle. Pourtant, la constatation suivante de Lukács est toujours valable: « Jamais encore on n'a vu naître un art véritable qui ne soit parti des grands problèmes de l'époque, en dernière analyse toujours sociaux, et dans lequel la prise de position relative à ces problèmes n'ait enflammé le pathos de la représentation artistique. »[15] C'est ce que suggère non seulement l'enseignement que l'on peut tirer de toute l'histoire de la civilisation, mais aussi le vœu du lecteur français de nos jours, dont l'opinion a été exprimée en ces termes à la maison de la culture de Nanterre: « Ce public, ces écrivains dans leur diversité, s'accordaient finalement pour demander à la littérature, et pour commencer au roman, d'être un reflet de la société et du même coup une contribution à l'histoire. »[16] Ce n'est pas à un théoricien du réalisme socialiste qu'est due la rédaction de cette revendication, pouvant être considérée à juste titre comme l'expression de l'opinion publique, mais à un correspondant du *Monde*.

La littérature française assumera-t-elle sa fonction véritable, sera-t-elle un moyen de la prise de conscience et de la libération de l'homme ou, au contraire, aboutira-t-elle à l'isolement et à l'insignifiance à la suite de ses expériences hermétiques? C'est là la vraie question qui se pose et c'est à celle-ci que nous attendons la réponse en constatant la crise.

Les expériences riches, variées, contradictoires de la littérature française des trente dernières années nous amènent, à revenir au problème initial, à l'étude des corrélations entre l'homme, la société et l'art, et à examiner à leur lumière les propriétés internes, immanentes, esthétiques de la littérature. C'est l'enseignement le plus important pour l'histoire littéraire de notre époque, qui résulte de l'examen de la production littéraire non seulement française de ces dernières décennies.

NOTES

[1] Sartre, J.-P. *Qu'est-ce que la littérature?* Situations, II, Paris, 1948. passim.
[2] Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*, Collection le Point, p. 14.
[3] *Le Monde*, 9-10 janvier 1977. Pour la discussion cf. La Nouvelle Critique, aout- sept. 1977.
[4] La matière du colloque de Cluny a paru sous le titre *Littératures et idéologies* dans un numéro spécial de la *Nouvelle Critique;* sur les discussions d'histoire littéraire en France, v. *Helikon Világirodalmi Figyelő*, mars 1971.
[5] Robbe-Grillet, A., *Pour un nouveau roman*, Paris, 1963, 21, 23
[6] Degwy, M., Actes, Paris, 1966.

[7] Cf. Köpeczi, B., *Az »új baloldal« ideológiája* (L'idéologie de la nouvelle gauche) Budapest, 1974, et *Az »új baloldal« művészetfelfogása* (La conception de l'art dans la nouvelle gauche) dans le volume *Vár egy új világ* (Un monde nouveau nous attend) Budapest, 1975.

[8] Debray, R., *Les Rendez-vous manqués*, Paris, 1975, p. 129.

[9] Cotten, A-P., *Les irrationalismes aujourd'hui en France, La Nouvelle Critique*, décembre 1976: Le mouvement des idées (mai 1968—mai 1976) *Magazine littéraire* 1976, numéros spéciaux 112, 113.

[10] Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire*, Paris, 1969, p. 58.

[11] Déclaration de Philippe Sollers sous le titre: « Nous vivons une période de régression ». Les *Nouvelles Littéraires*, 26-28 oct. 1976.

[12] *Que peut la littérature?* L'Inédit, 10—18, Paris, 1965, p. 47.

[13] Ibid. p. 127.

[14] Ibid. p. 58.

[15] Lukács, Gy., *Az esztétikum sajátossága* (La particularité de l'esthétique). Budapest, 1965, vol. 1, p. 782.

[16] *Le Monde*, 9 février 1977.

Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco Europeo

E' il titolo di un convegno tenuto a Venezia nei giorni 10—13 novembre 1976. L'ha organizzato la Fondazione Cini con la collaborazione dell'Accademia Ungherese delle Scienze e dell'Istituto per le Relazioni Culturali di Budapest. Vi hanno tenuto relazioni studiosi quasi esclusivamente ungheresi e italiani; ma, secondo una prassi che la Fondazione Cini sta da tempo seguendo (la formula del « convegno-seminario »), vi ha partecipato anche un notevole numero di ascoltatori attivi, variamente interessati ai fenomeni letterario-artistici dei due Paesi e a quelli, anche di pensiero, del periodo del Barocco. Ventisette sono state le relazioni presentate; considerevoli — i risultati raggiunti, sia nel terreno delle formulazioni teoriche, che in quello delle acquisizioni filologico-documentarie.

I contributi possono essere, a posteriori, ripartiti in sei gruppi, tanti quanti sembrano essere stati i temi generali da essi affrontati: 1) problemi generali artistico-letterari (Paratore, Barberi-Squarotti, Klaniczay, Graciotti, Dell'Acqua, Sárközy), 2) problemi generali di pensiero (Bán, Vecchi, Makkai, Hajnóczy), 3) collocazione del Barocco ungherese nel contesto europeo (Tolnai, Ślaski, Bitskey, Szörényi), 4) momenti nodali del Barocco ungherese, in prospettiva europea e particolarmente italiana (Ruzicska, Di Francesco, Király), 5) connessioni artistiche italo-ungheresi (Garas, Rózsa), 6) documenti e problemi storiografici su rapporti italo-ungheresi (Gueze, Tamborra, Raffo, Corradi, Zimányi, Benda, Nagy, Pach). Mi sia concesso soffermarmi partitamente su ciascuno dei gruppi suelencati.

1) Il Convegno ha avuto un inizio folgorante sul fronte dei problemi generali artistico-letterari, e protagonisti ne sono stati Ettore Paratore e Barberi-Squarotti. Ettore Paratore *(Barocco storico e Barocco categoriale)* ha errato in lungo e in largo per terre, secoli, forme d'arte alla ricerca del concetto categoriale di barocco. In realtà Paratore ripercorreva il tortuoso itinerario che la critica storica ha seguito per individuare nel termine — già sinonimo di stravaganza — e nel tempo a cui quello primieramente si riferiva, un contenuto positivo univoco, suscettibile di essere trasformato anche in una categoria metastorica dello spirito. Ebbene è impossibile — ha detto press'a poco Paratore — enucleare una categoria universale del barocco, alla stregua di quanto era invece avvenuto per i termini di classicismo e di romanticismo. D'altra parte il Barocco storico Paratore lo vede soprattutto come un fatto di stile, un incontrarsi sulle regole del giuoco, che poi permette di superare, ottimisticamente eludendole, le molte antinomie del secolo. Un sottofondo pessimistico è invece nel Barocco letterario, quale emerge dalla interpretazione di Giorgio Barberi-Squarotti *(Barocco letterario — aspetti e problemi)*. Il Barocco facilista e ottimista del Paratore diventa in Barberi un mondo segnato dal relativismo, ansioso di attingere certezze mediante il « catalogo » delle cose o la sigla metafisica del simbolo, un mondo diverso e contraddittorio, sulle cui feste

incombe il senso della morte. D'altra parte c'era già nella assunzione del Seicento come il periodo «storico» del barocco una scelta di metodo e di merito che doveva portare lontano dalle conclusioni del Paratore. Una interpretazione troppo frettolosamente categoriale, avrebbe osservato Sante Graciotti *(Il doppio volto del Barocco)*, può essere aprioristica e riduttiva, certamente è tautologica rispetto al fenomeno storico da cui è stata estratta. D'altra parte con Barberi il Graciotti concorda nel ritenere caratteristica del Barocco la diversità e contraddittorietà degli atteggiamenti: egli vede nella tensione insoluta tra opposti inconciliabili — tra i quali egli enuclea con funzione emblematica il contrasto tra il modello eroico e quello pastorale — il fondo della esperienza del Seicento letterario e artistico europeo. All'interno di questa visione univoca, per un territorio vastissimo ed estremamente differenziato, Tibor Klaniczay ha introdotto delle proposte chiarificatrici *(La formazione della poetica e della teoria d'arte del Barocco)*, distinguendo periodi e correnti: in particolare egli articola storicamente il dibattito del Barocco sulla poetica e la teoria d'arte in tre momenti — manierista, barocco puro e barocco sincretistico — fornendo, sulla scorta dei suoi precedenti studi sul manierismo, delle proposte stimolanti per la comprensione delle dottrine estetiche nel periodo che va dalla fine del Cinque- all'inizio del Seicento. Gian Alberto Dell'Acqua *(I problemi del Manierismo e del Barocco nelle arti figurative)* ha ripreso la questione della diversa interpretazione storica e del vario uso dei termini di Barocco e di Manierismo nella critica d'arte, ricuperando testi e posizioni meno note allo storico letterario. Péter Sárközy a sua volta, in una panoramica illuminante *(La crisi della teoria barocca nelle discussioni linguistiche del tardo Seicento)*, ha illustrato i diversi tempi — rispetto all'Italia — nello sviluppo del Barocco in Ungheria, la sopravvivenza del Barocco nell'Arcadia, l'analogia nella evoluzione del gusto letterario tra Sei e Settecento in un'Italia che resta indietro rispetto al resto dell'Europa centrale e in un'Ungheria che viene lentamente avanti, infine i rapporti letterari diretti tra Italia e Ungheria nel Settecento.

2) In un resoconto come questo, attento soprattutto (anche per ragioni di competenza) ai fatti artistici, non potremmo ridare adeguatamente gli orizzonti aperti da coloro che nel Convegno si sono occupati di problemi di pensiero e di visione del mondo. Imre Bán *(L'aristotelismo, fondamento del pensiero filosofico nell'età barocco)* è stato calibratissimo e lucidissimo nel rappresentare il rapporto tra aristotelismo e platonismo, tra aristotelismo e Chiesa controriformistica, dal campo della poetica, a quello dell'arte, a quello della concezione dello stato, isolando nell'aristotelismo (in accordo con quanto nel Convegno era stato o sarebbe stato detto da Klaniczay, Makkai, Hajnóczy) una delle rinnovate, più vive componenti della cultura barocca. László Makkai *(La cosmologia e la concezione del mondo nel Seicento)* ha ripreso da maestro una prospettiva analoga, sul versante per noi meno frequentato della cosmologia, parlando tra l'altro della deplatonizzazione dell'aristotelismo seicentesco, della diversa posizione cattolica e protestante nei confronti dell'aristotelismo e della curiosa collusione tra le visioni cosmologiche del cattolicesimo trascendente e del meccanicismo immanentista, derivante dai comuni presupposti aristotelici. Sul profondo cambiamento tra il Cinque e il Seicento, senza non necessari riferimenti di codice a Rinascimento e Barocco, fa perno anche Gábor Hajnóczy nel suo denso discorso *(La sopravvivenza dell'antropomorfismo rinascimentale nei trattati di architetture secenteschi)* sull'abbandono dell'antropomorfismo nelle teorie architettoniche del Seicento (in particolare Guarini, Borromini), che rifiutano l'uomo come modello organico dell'arte, così come rifiutano in parte la natura come riferimento necessario dell'arte, spezzando il principio dell'arte come mimesi. Alberto Vecchi si muove nel settore religioso ed ecclesiastico del periodo barocco *(L'esito barocco della coscienza controriformistica)*. Considerata la civiltà del Barocco come frutto di un clima culturale che, dagli ultimi decenni del Cinquecento, trova nell'attività della Riforma cattolica un suo

fattore determinante, Vecchi disloca l'attività della Riforma cattolica in tre periodi, dando rilievo speciale al popolo come suo destinatario, e quindi agli strumenti della cultura di massa, quale è la predicazione, intesi a creare — anche con l'ausilio dell'arte — un nuovo costume.

3) Con il terzo gruppo di interventi il Convegno ha posto alcuni punti fissi per collocare storicamente il Barocco ungherese nel contesto europeo. Difficile apprezzare come di dovere la geniale impostazione a più piani del confronto stabilito da Gábor Tolnai *(Il Barocco ungherese nel contesto del Barocco mediterraneo)*, che opera su un orizzonte vasto, dove il Barocco è un punto di riferimento polivoco e proteico di taglio soprattutto categoriale. Vorrei dire che, forse per contagio, anche la relazione del Tolnai, con il suo allusivismo e con l'amore per gli emblemi, ha assunto in certo senso certi moduli della sottile sensibilità metaforizzante del Barocco. Con il confronto che Jan Ślaski ha istituito fra Balassi, il più grande poeta ungherese del Cinquecento, e l'ambiente polacco rappresentato da Grabowiecki *(La tarda paesia religiosa di Bálint Balassi e la contemporanea lirica ceneta e polacca)*, si intreccia un interessante rapporto triangolare, che conduce a ritroso alle parafrasi ai salmi di B. Tasso e alle rime spirituali di Fiamma, riportando esperienze fondamentali della poesia ungherese a matrici italiane (in parte veneziane) per la probabile mediazione polacca; ma soprattutto chiarendo l'esistenza di un parallelismo evolutivo e di un incontro non casuale di valori tra Ungheria, Polonia e Italia, che poi costituiscono il comune denominatore europeo del fenomeno barocco. Con Bitskey e Szörényi interi settori della attività letteraria del Barocco ungherese trovano una loro sistemazione tipologica e genetica europea. László Szörényi *(L'ideale barocco nel poema gesuitico in Ungheria e nell'Europa centrale)* ci ha offerto il primo tentativo di esplorazione sistematica del poema epico ungherese (e di altri generi ospitanti elementi epici) in lingua latina, la sua posizione nell'ambito dell'epica gesuitica latina, la sua funzione preparatoria nei confronti della ricca letteratura neolatina ungherese del Settecento e di quella in volgare dello stesso secolo, con la quale ultima l'epica latina ungherese à in continua iterazionè da quando nasce sulla scia del successo dello Zrinyi epico. Già nel titolo del suo contributo *(La predicazione, genere maggiore della letteratura barocca)* István Bitskey propone il complesso valore, in campo letterario e sociologico, dell'operatoria sacra del Seicento: un genere altamente espressivo di quel barocco popolare che aveva nelle grandi masse il destinatario delle sue attività religiosa culturale artistica; con ciò egli si volge a un terreno quanto mai significativo e pochissimo ancora conosciuto della letteratura barocca e arriva, dopo un esame dei modelli meridionali, a circoscrivere un determinato tipo mitteleuropeo di oratoria sacra, o meglio ad individuare una pleiade di varianti, da Bitskey definite in maniera «esemplare» sulla base dei loro massimi rappresentanti nazionali (Canisio, Skarga, Habdelič, Pázmány), che tuttavia configurano alcune costanti di valore ideologico e formale, da cui egli ricava i tratti comuni del tipo mitteleuropeo.

4) Momenti nodali della letteratura ungherese, in prospettiva europea, sono stati esaminati da Ruzicska, Di Francesco, Király. Al di là delle notazioni filologiche episodiche, uno dei risultati generali più apprezzabili, del lavoro di Paolo Ruzicska *(Pietro Pázmány traduttore di Tommaso da Kempen)* è stato l'avere verificato il valore della predicazione (e in ciò egli ha convalidato l'impostazione di Bitskey) non solo come «genere maggiore» della letteratura barocca, ma come il genere di maggiore influenza su altre generi letterari; come sembra dimostrare il carattere di testo predicato, proclamato, che ha la traduzione del *De imitatione Christi* di Tommaso da Kempis fatta dal Pázmány; d'altra parte tale influsso è solo una parte di quella vicendevole interazione tra parola scritta e parola proclamata, su cui a questo punto e a questo proposito ha richiamato l'attenzione un intervento di Ślaski. All'approfondimento di aspetti importanti dell'opera

artistica dello Zrinyi, sempre nella prospettiva di una spiritualità e di un mondo letterario pan-europeo, si sono svolti gli interventi di De Francesco e della Signora Király. Accettando tale linea comparativa, nello studio dell'arte zrinyiana, Amedeo Di Francesco *(Nicola Zrinyi e il Tasso)* ha convalidato la fecondità del metodo di individuare le categorie più personali ed originali del mondo etico e poetico di una scrittore attraverso il confronto contrastivo con i suoi modelli. Particolarmente interessante è stato l'esame di alcune linee conduttrici, come il concetto di virtù e quello di fortuna, dalla lunga tradizione classica e umanistico-rinascimentale, ma che per Di Francesco assumono in Zrinyi un valore profondamente nuovo, maturato tra l'esperienza personale e la passione nazionale dell'autore. Il confronto tra la religiosità — o il problema religioso — in Tasso e in Zrinyi è stato trattato con rara leggerezza di tocco dalla Signora Király *(Zrinyi e Tasso dal punto di vista del problema religioso)*. Ella ritorna ancora al concetto di «fortuna», già per suo conto esaminato da Di Francesco, ma procede oltre, verso l'individuazione di un conflitto epico che non oppone più fedele e infedele, in una netta distinzione di buoni e di cattivi, di causa vincente e causa perdente, ma che scoppia all'interno dell'uomo, posto di fronte alla scelta tra sé e Dio, o meglio, di fronte al dilemma di una fortuna (per riprendere e portare avanti il motivo suddetto) che riflette il disegno di Dio e una fortuna che è invece il risultato dell'operazione umana; per cui il conflitto si intellettualizza e si interiorizza a livello di coscienza, sia individuale che collettiva. Si arriva con questo tra l'altro ad una forma di religiosità deistituzionalizzata, non solo nei confronti della Chiesa, ma anche della propria confessione religiosa, e ad una sua definizione categoriale che poi porta a far coincidere il problema religioso con il problema morale.

5) I contributi di carattere storico-filologica sono spesso, nei convegni, i meno appariscenti e i più utili. Tra quelli portati al Convegno veneziano un posto a parte, modesto di dimensioni, non divalore, hanno avuto i contributi dedicati alla storia dell'arte. Nella sua relazione *(L'attività dei pittori veneziani nei Paesi dell'Europa centrale nel Seicento)* Klára Garas ha indagato sulla doppia corrente degli Ungheresi che scendono per studio in Italia e degli Italiani che si recano per lavoro in Ungheria dal Seicento ai primi decenni del Settecento. Si tratta di un capitolo di storia quasi del tutto inedito e condotto dalla studiosa su materiali documentari di prima mano. Da esso si ricava che l'emigrazione artistica e artigiana italiana dell'epoca riguardò architetti, scultori, in misura minore pittori, e poi mastri d'opera ingaggiati da signori — più tardi anche borghesi — ungheresi, e come il fenomeno, attraverso il fulcro di Vienna, abbia interessato anche Austria, Boemia, Polonia, intessendo una intensa rete di rapporti artistici e personali tra l'Italia e tutta l'Europa centrale. La relazione di György Rózsa *(La riconquista di Buda nelle rappresentazioni pittoriche italiane dell'Epoca)* si iscrive nella cornice dell'epica lotta antiturca condotta nella seconda metà del Seicento, della quale l'episodio più celebrato in tutta Europa fu la vittoria di Sobieski sotto Vienna. Rózsa ha parlato invece degli echi avuti in Italia dalla liberazione di Buda; in particolare egli ha riferito e illustrato documenti figurativi anche non noti, dei quali alcuni appartenenti chiaramente al genere pubblicistico e di estremo interesse per conoscere i riflessi di opinione e di costume che i fatti ungheresi avevano in quel torno decisivo di tempo in Europa, particolarmente in Italia. Con questo egli si è posto su un terreno che è al confine tra l'interesse artistico e quel tipo di registrazione di avvenimenti che normalmente è affidato alla cronaca e al diario.

6) L'ultimo settore toccato dal Convegno veneziano, quello storico tout court, ha beneficiato del maggior numero di relazioni, dedicate in gran parte a fatti e fenomeni finora meno conosciuti nella storia dei rapporti italo-ungheresi del Seicento. Raoul Gueze *(Echi di storia ungherese nel diario di un dignitario pontificio del XVII sec.: Carlo Cartari)* ha attirato ancora una volta l'attenzione su quella vasta miniera di notizie regi-

strate diligentemente giorno dopo giorno per un cinquantennio, quale è il diario manoscritto in 41 volumi di Carlo Cartari: una miniera da cui è estraibile — e da cui il relatore ha estratto, questa volta per i fatti ungheresi — un materiale fattuale grezzo (dispacci, voci, opinioni) ricchissimo, arricchito ulteriormente dagli inserti stampati (ritagli, fogli volanti, mappe) che il diarista allega ai suoi appunti. Galeazzo Gualdo Priorato di cui ha parlato Angelo Tamborra *(Guerra al Turco e rivolta nobiliare in Ungheria nella seconda metà del Seicento: Galeazzo Gualdo Priorato)* fu uomo di gran lunga più provveduto del Cartari nel riflettere sulla storia dell'epoca a lui contemporanea: egli è tra i primi in Italia a volgere la sua attenzione alla guerra contro il Turco nel 1663—1664 e alla rivolta nobiliare in Ungheria di un decennio più tardi; e senz'altro è il primo a notare la rivozione diplomatica operata dalla Francia di Luigi XIV, dopo oltre un secolo di «alleanza» con il Turco. Nella sua relazione *(Intorno al Collegio Ungarico Illirico di Bologna)* Anton M. Raffo si è trovato «nella condizione di colui che, sul limitare di un territorio vasto e in notevole misura inesplorato», compie una «indispensabile ricognizione preliminare». Pochissimo infatti si sa del Collegio Ungarico di Bologna, più tardi trasformato in Collegio Ungarico-Illirico, e del ruolo da esso avuto nella formazione della gioventù nobile ungherese del sec. XVII. Il relatore offre a questa conoscenza un primo contributo con la pubblicazione e lo studio dei punti salienti del suo statuto originario, rinvenuto a Zagabria. Gli echi della presa di Buda e della vita del ribelle conte Thököly nel romanzo storico *La Turca fedele* di Teodoro Mioni fanno l'oggetto dello studio di Carla Corradi *(Una curiosa eco della guerra contro il Turco in Ungheria)*. La storia si riflette e si deforma in uno scadente prodotto letterario che innesta intenti pubblicistici (la tesi filoasburgica) sul genere avventuroso, mirabolante, amoroso, prediletto dalla narrativa barocca. L'opera è tuttavia un segno di quell'interesse italiano per le cose ungheresi, che sarebbe maturato con frutti ben più considerevoli nei secoli successivi. La relazione su *I rapporti economici veneziani della famiglia Zrinyi* di Vera Zimányi fa parte di uno studio più vasto dedicato all'attività commerciale della potente famiglia ungaro-croata degli Zrinyi-Zrinski, proprietaria di immensi latifondi soprattutto sulla costa adriatica. Esso si basa in particolare sulle stime camerali dei possedimenti di Miklós († 1664) e di Péter († 1671) e mostra tra l'altro il grosso volume degli scambi commerciali tra gli Zrinyi e l'Italia, vanamente ostacolati dagli Asburgo, fino a che, con la esecuzione capitale di Péter, i beni degli Zrinyi furono confiscati, con conseguente decadenza dei traffici una volta a loro legati. La relazione di Kálmán Benda *(Les Uscoque entre Venise, la Porte Ottomane et la Hongrie)* ha trattato di un aspetto del problema uscocco parzialmente sfuggito all'attenzione degli specialisti: l'atteggiamento dell'Ungheria di fronte agli Uscocchi a cavallo dei secc. XVI—XVII. A causa delle rimostranze di Venezia, compromessa nei suoi rapporti con il Turco dalla pirateria uscocca, a Graz e a Vienna si elaborano vari progetti — dalla smobilitazione degli Uscocchi al loro trasferimento nella regione confinaria dell'oltre-Tisza — fino a che, in seguito alla pace di Madrid del 1612, saranno proprio le truppe imperiali a liquidare gli Uscocchi dal litorale dalmata. *Il contributo veneziano nella guerra contro il Turco in Ungheria* è stato tracciato da László Nagy in una relazione dove ad una più obbiettiva valutazione delle cause della sconfitta di Mohács e della cornice europea delle guerre antiturche della seconda metà del sec. XVII, si accompagna l'esame del ruolo che parallelamente hanno, in queste ultime, svolto da una parte gli Asburgo, dall'altra parte Venezia. E proprio nella svolta politica di Venezia nei confronti dell'Impero e del Turco, e nelle conseguenti operazioni militari condotte nella seconda metà del Seicento contro i Turchi, nei suoi territori e in quelli limitrofi, Nagy ha visto il contributo più grande di Venezia alla lotta degli Ungheresi per la riconquista del Paese. Infine la relazione di Zsigmond Pál Pach, *Levantine trade and Hungary in the 16th and 17th centuries*, non letta al Convegno ma allegata agli atti, sostiene una serie di tesi, in parte

nuove, sul commercio delle spezie tra il Levante e l'Ungheria dal Cinque al Seicento: vale a dire che la scoperta della via oceanica ha messo in crisi solo temporaneamente fino ai primi decenni del Cinquecento le vie tradizionali delle spezie; che l'importazione delle spezie dal Mar Nero è giù, a cavallo dei secc. XV e XVI, molto più massiccia di quella occidentale passante per Venezia; che in conseguenza dell'occupazione turca di Buda (1541) si registra un incremento tale delle spezie importate attraverso la via continentale, che già nel 1573—1573 esse superavano di cinque volte e mezzo quelle provenienti dall'Adriatico, con le quali agli inizi del Seicento entravano in concorrenza persino sul mercato viennese; fino a che con la metà del Seicento il pepe «atlantico» di Inglesi e Olandesi non soppianterà quello «mediterraneo» a scapito e di Costantinopoli e di Venezia.

Naturalmente le cose dette alla Fondazione sono state molte di più di quante qui riferite: occorrebbe prendere in considerazione il discreto numero di interventi in sede di discussione; occorrerà infine avere a disposizione i testi definitivi delle relazioni, con la relative documentazione, per poter valutare appieno i risultati di un incontro interdisciplinare, come quello veneziano, che ha portato ad un confronto di notizie, di concetti e di termini quanto mai necessario per un terreno cosí variegato quale è la riflessione storico-critica sul Barocco e sul tempo ad esso intitolato. Ma contemporaneamente occorre dire che il bilancio del Convegno sarebbe incompleto se non fosse visto dentro il piano di politica culturale che la Fondazione Cini sta da tempo conducendo. Una delle sue «punte di diamante» è costituita appunto dal sistema delle iniziative scientifiche e culturali — soprattutto convegni — lanciate in direzione dei Paesi dell'Europa centro-orientale. La città della laguna è diventata così il terminal di una raggiera di ponti che unisce stabilmente l'Italia con Budapest e con Varsavia, con Belgrado e con Mosca. I convegni delicati allo studio dei rapporti passati tra l'Italia e il resto dell'Europa non vorrebbero limitare i loro obbiettivi alla erudizione, ma aspirano anche a servirsi della storia (storia — maestra, comunque, non serva) per interpretare il passato e progettare il futuro sotto il segno di una comune civiltà.

Sante Graciotti

The Concept of the Tragic from the Enlightenment to Romanticism

When speaking of the tragic, we take it for granted that it is possible to distinguish between tragedy as a genre, a concept in poetics, denoting a given structure, and the tragic as an aesthetic quality. This latter can and has been approached in five ways:

1) it can be interpreted as of immanently aesthetic character, which means that one regards the tragic as both objective and autonomous;

2) it can be approached from a philosophical point of view, as objective but not autonomous;

3) one can maintain that the tragic is, in the final analysis, of biological or/and psychological nature. Representatives of this approach would say that the tragic is subjective and not autonomous.

These three interpretations are static in character. Two dynamic approaches emerged in the history of the concept:

a) The historico-aesthetic view implies that the tragic is objectivated and relatively autonomous.

b) The last possible interpretation is made on the basis of a theory of value. Those who held the other four interpretations emphasized the fact that the tragic either expressed some value or provoked an evaluation. A theory of value leads to the question what kind of a structure of values produces an effect upon the reader which can be called tragic.

It is impossible to forget about any of these five interpretations in the analysis of any period lest the tragic be not conceived historically enough. Still, one can concentrate on one of the five aspects and use the others as correctives. For my part, I shall focus my attention on the value-oriented approach. In order to make it clear what I mean by this, I shall try to sum up the theoretical conclusions I have drawn from the history of the concept. A few hints must suffice.

This approach is based on the hypothesis that the tragic effect cannot be realized without the reader's awareness of some *loss of value*. We all know that the origin of the tragic can be traced back to the killing of man as a *sacrifice* to some deity. I hold that value is an attribute of existence, which means that I am opposed to the idealist belief that value comes first, existence next. It is beyond the possibility of doubt that existence is eo ipso valuable, but the tragic necessitates a certain degree and kind of value which is lost. To be less vague: man's biological self-preservation as such is valuable, but the tragic needs also some other value realized in man. From this one can infer that the sphere of the operativeness of the tragic is not the everyday existence. It forms part of the high mimesis — as it is called sometimes. If all secondary aesthetic qualities can be subordinated to primary qualities, the tragic belongs to *the sublime*. It is no accident that the Enlightenment saw a renaissance of both the sublime and the tragic. The creator of the tragic art expects that the reader should think in terms of aesthetic distance. Unlike the comic, the tragic is the result of a concentration of values; that is why the tragic hero is above us. I should even risk the hypothesis that only *a sudden loss of value* can be tragic. This loss of value can be observed in both the hero and the situation, as a harrowing experience, an utter intransigence of fate, *an inexorable process*. If this is not the case, the result can be tragic-comic, when, for instance, a mediocre man is put in a tragic situation or a great man falls in a way verging on the petty. From the fact that the superiority of the tragic hero to the reader is always manifest, we can presume that it also depends on the reader whether a loss of value has or has not a tragic effect. The tragic hero cannot be too much above us. In any case, the reader's historical, social, and psychological characteristics must be taken into account in any definition of the tragic. To prove this, one should only refer to the well-known facts that Napoleon could hardly become a tragic figure for the Russians or the English in the first half of the last century, Satan was not looked upon as tragic in Christian times, etc. The enemy is never tragic.

It is all too obvious that my starting hypotheses could be refuted with numerous examples, especially with those taken from our century. To most of the objections that I can imagine, I should answer that they refer to border-line cases, phenomena which represent mixed aesthetic qualities. Mr Veres, I suppose, will say more about the reformulation of the tragic along these lines in the 20th century. Here I should only mention the combination of the tragic with other qualities. If the loss of value is too inevitable because the hero has no resistance, we are close to irony; if the loss of value is made impossible because the hero cannot fall, we may be in the world of the fairly tale. When the reader can foresee exactly why and how some value will be lost, the effect is rather comic. In the opposite case, when the loss of value is entirely unexpected, we are in

the realms of tragic irony, and I would say the same about works — mainly written in the 20th century — in which the hero's conflict is with some power too much superior or inferior to him. Since the turn of the 18th and the 19th centuries we have witnessed transformations of the tragic: before that change the tragic had been more homogeneous, since Romanticism it became a combination of the tragic and such more complex qualities as irony, the tragicomic, or the grotesque. Originally the tragic hero had to choose between a good and a bad possibility, the compulsory decision between two equally bad possibilities had been regarded as ironical; the tragic embodied some obvious value with a judicious self-consciousness, whereas the doubtful value and its unlawful self-consciousness were proofs of irony. To-day this distinction is far from clear. That loss of certainly is the result of various answers to the question whether the tragic precludes or not the possibility of a balance of values. The theory of the tragic fault has been undermined, and not only by theoreticians who draw on works written since the late 18th century but also by those who find the closure of earlier works contradictory and point to the unlawful death of Cordelia as contrasted to the Nemesis of Machbeth.

I shall refer to some points of the earliest phase of this transformation, two colleagues of mine will deal with later periods. Needless to say, in our brief historical analysis we shall make gross errors so far as one must simplify things to a great extent.

I wish to touch three types of defining the tragic.

The first I shall call a value-free approach by which I mean an effort to take an empirical position, free of metaphysical assumptions. Let us quote a few sentences by way of illustration: "L'homme paraît être à sa place dans la nature, supérieur aux animaux, auxquels il est semblable par les organes, inférieur à d'autres êtres, auxquels il ressemble probablement par la pensée. Il est, comme tout ce que nous voyons, mêlé de mal et de bien, de plaisir et de peine. Il est pourvu de passions pour agir, et de raison pour gouverner ses actions. Si l'homme était parfait, il serait Dieu, et ces prétendues contrariétés, que vous appelez *contradictions*, sont les ingrédients nécessaires qui entrent dans le composé de l'homme, qui est ce qu'il doit être."

This is the well-known doctrine of the Deist who believes in the great chain of being. The quotation is from Voltaire's *Remarques sur Pascal*, added to this *Lettres philosophiques*, in 1733. Voltaire's position can be taken as an early version of the Positivist attitude to the tragic. Life is not tragic, as Pascal maintained, for the tragic is a preconception, a value judgement, a normative statement, a recuperation of reality. To stress the Positivism inherent in Voltaire's opinion, I shall quote another refusal of the tragic of more than two hundred years later:

"La *tragédie* peut être définie, ici, comme une tentative de récupération de la distance, qui existe entre l'homme et les choses, en tant que valeur nouvelle; ce serait en somme une épreuve, où la victoire consisterait à être vaincu."

This sentence is taken from Alain Robbe-Grillet's essay *Nature, humanisme, tragédie*, published in 1958. As his predecessor, Robbe-Grillet relies on facts:

"Décrire les choses, en effet, c'est délibérément se placer à l'extérieur, en face de celles-ci. Il ne s'agit plus de se les approprier ni de rien reporter sur elles. (. . .) Se borner à la description, c'est évidemment récuser tous les autres modes d'approche de l'objet: la sympathie comme irréaliste, la tragédie comme aliénante, la compréhension comme relevant du seul domaine de la science."

Both Voltaire and Robbe-Grillet reject the tragic because they are phenomenalists (they see no difference between essence and phenomenon, appearance and reality) and nominalists (they stress the relevance of concrete individual objects as against that of general laws). For them the tragic is a false term because it reduces existence to a preestablished order. They favour the position of the observer *en face des choses*. It would be

easy to point out that this refusal of the tragic led, in the case of Voltaire, to the naive view that Pascal's idea of the tragic inherent in man's existence is ab ovo "aussi absurde que métaphysique", and to his increasing inclination to a disparagement of Shakespeare. It is more important for us to maintain that a value-free approach to literature is an illusion. Robbe-Grillet himself seems to have felt the anachronism of the Positivist view, when he admitted at the end of the essay quoted earlier that "vouloir combattre l'idée de la tragédie, c'est déjà y succomber; et il est si naturel de prendre les objets comme refuge . . .". In spite of the author's expressed wish, readers will continue to find the tragic in the fate of Wallas, the detective who kills his father as Oedipus did, in *Les Gommes*, they will attribute pathos to the soldier in *Dans le labyrinthe*, irony to the school teacher lost in a hostile town in *L'Immortelle*, and they will take *Topologie d'une ville fantôme* as elegiac. There is no doubt that the presence of the tragic in a work of art is a frame of expectations, it means the possibility of recognizing the already known in the unknown, but this is necessarily so: literature can have meaning only through conventions, and the tragic is a convention with a historical development. The significance of the Positivistic refusal of the tragic is in its indirect contribution to a broadening and differentiating of the concept.

The Positivist attitude was dominant in the second half of the 19th century, especially in its more naive, biology- or psychology-oriented versions which will be analysed later on by Professor Németh. What is relevant to say here is that it was born in the age of the Enlightenment and underwent various changes until the post-Existentialist tendencies.

Besides the early Positivistic tendency, one other interpretation of the tragic seems to me important in the 18th century, which I shall call briefly cathartic. With that term I should like to indicate the traditional character of the approach in question. Its origins can be traced back to Antiquity, particularly to those trends in the history of ideas which are generally known as Stoicism, Epicureanism, and Scepticism. The Rationalist-minded thinkers of the 18th century found comfort in those Greek philosophers who lived in the 4th century B. C. and maintained that the tragedies written in the 5th century aimed at a balance of human values. Characteristically enough, Nietzsche referred to a maxim of Socrates, when he later attacked the Stoic didacticism inherent in the concept of the tragic flaw. "Virtue is knowledge; man sins out of ignorance; the virtuous is happy", as the maxim reads. The cathartic view based on this principle derives an aesthetic quality from ethics: the tragic teaches moderation. It is understandable that Stoic explanators turned no so much to Aristotle's *Poetics* — where tragedy, the genre is analyzed, not the tragic as a world-view — as to his greater *Ethica*. The *Poetics* is useful so far as it defined the tragic hero as "a man who is not eminently good or just", but the *Ethics* supplied the interpreter with a key-term, that of hamartema. As I am absolutely incompetent to judge the original meaning of that Greek word, I can only observe that for most 18th-century readers it denoted amoral shortcoming. Tragic fault was traced back to hubris, which in turn, was identical with megalopsykhia, translated as pride. Walter Kaufmann and others have pointed out that the heroic Greeks took pride as a virtue; so it seems obvious that the theory of the tragic fault current in the age of Voltaire and Johnson was the result of Christian interpretations. Christianity promised an incipit vita nuova, an identity of de jure and de facto authorities, an even more satisfactory final plenitude of values than most other religions. The dead Jesus raised hope to dimensions such as no founder of religion had inspired yet. In the Christian system of ideas the configurations of fate were not unforeseeable, unintelligible, and indomitable. Doom was not blind, instead of rolling mechanically, it was caused and not simply occasioned. Ernst Bloch in Das Prinzip Hoffnung (Frankfurt, 1959) contrasted

the Christian sense of fate with the ancient Greeks' fatalism on the basis of its capability of being changed by men's morality and decisions. In the Bible "fate hangs in balance", and finally the spell is "woven to an ultimately and unquestionably good end". "Here fate is still wavering. It is not categorical but hypothetical throughout", destiny is presented "as something men have brought upon themselves". As Thomas Münzer wrote in his Ausgedrückte Entblösung des falschen Glaubens (1524), "it must occur to us all in the advent of faith, that we fleshly, earthly humans shall become gods by the incarnation of Christ, and shall be God's disciples with him, taught and deified by him, nay more, changed into him altogether, so that this life on earth may turn into heaven." In this system of ideas a loss of value could be only either transitory or exceptional: Shakespeare observed the laws of Nemesis far more than the Greek tragic playrights, Racine emphasized that his figures were tragic because they lived before Christ, and therefore could not hope redemption. Possibly Kierkegaard was the only Christian thinker who touched upon the thought of an unresolved tragic loss, yet even he relegated it to what he called the ethic phase, which man must transcend if he wants to reach the superior stage, the religious.

The cathartic theoreticians of the Enlightenment did not reject the Christian-Stoic view of the tragic, although they laicized it. Diderot valued it as an antidote against prejudices, Lessing thought that catharsis turns passion into virtue. Thus, in the 18th century two conceptions seem to be dominant: the Positivistic which on the whole can be considered an innovation of the Enlightenment, and the cathartic which was based on a very long tradition.

Non-cathartic definitions of the tragic gained ground only with the appearance of Romanticism. Roughly speaking, the originality of the Romantics consisted in the rejection of the tragic flaw. This, however, did not mean that the change of opinion was unanimous. One can mention at least two conceptions prevailing in Romanticism which can be regarded as later versions of the cathartic interpretation. For one thing, Stoicism survived the great stylistic change from Classicism to Romanticism. Winckelmann compared Laokoön to Philoctetes and upheld him as an épitome of endurance. Byron in the last canto of *Childe Harold* praised the camel which teaches us to bear suffering, and the wolf that dies in silence, and Vigny developed the second image in *La mort du loup*. Besides this more sophisticated version of the didactic view of the tragic, the Satanism characteristic of many Romantics also implies a cathartic interpretation: Satan known no more an unlawful or unredeemed loss of values than God. Romantic Titanism, after all, originated in a very old tradition which had been an ingredient of early Christianity. It survived even the priestly editing of the Bible. According to the Ophites the serpent of paradise was linked with Jesus, and about 150 A. D. the Gnostic Marcion carried even further the antithetical detachment of Jesus from Yahweh. Las but not least, the Romantic theory of the absence of catharsis was rejected by one of the greatest thinkers of the early 19th century. In Hegel's system the tragic is one stage or aspect in the evolution of the Absolute. Thesis and antithesis represent forces that are equally lawful in a moral sense, and they are followed by a synthesis in which the right wins even if the best falls.

All the same, the Stoic and the Satanic view had been more traditional, and Hegel's concept become influential only in a larger historical perspective; so we could conclude that the main contribution of the Romantics was a non-cathartic definition of the tragic. Madame de Staël spoke of a characteristic which enables on to do his best and becomes, at the same time, the cause of his fall. Later on Kierkegaard transformed Hegel's dictum about the opposition of equally justifiable forces, and in *Either/or* he hinted at the tragic as a series of equally valueless situations, equally bad possibilities. Both these paradoxical images of the tragic situation had their origin in German Romanticism. Hume may have

been the first to distinguish between final reconciliation and the tragic quality, and it is well known that Goethe rejected the tragic because of its cruelty. These are, however, views somewhat different from the Romantic: both Hume and Goethe stress the psychological rather than the ethical aspect. The great change is when the theoreticians turn the tragic into a question of existence. The German Romantics reject the idea that genres can be separated, they distinguish the tragic from tragedy and make the former autonomous. In Schelling's opinion the rôle of theology is taken by the tragic, which becomes the topmost level of existence where life can be known in all its complexity. The sociological explanation of this conviction is probably not too difficult: before the 1848 revolutions the bourgeoisie did not think in terms of a slow evolution, the history of the great French revolution taught him to have visions of rapid changes: both suddenly emerging earthly paradises, utopias and apocalyptic, demonic losses of all hopes. It was only in the next period that the sense of a possibility of a cosmic tragedy weakened, and for some Positivists the tragic became similar to the case when a machine goes wrong and must be repaired.

Towards the middle of the 19th century, the Romantic cult of the tragic as opposed to the cathartic was surpassed not only by the growing influence of Positivism but also by the conception of Marx. The letters which the young Marx wrote to Ruge clearly show that first he accepted Hegel's view. From *The German Ideology* it can be seen how far Marx developed from his early Hegelianism. Here history is presented as a process which is, on the whole, towards the growth, the creation of human values, but the reader is warned that in certain periods the loss seems inevitable. Marx not only accepted Hegel's critique of, but also rejected the Positivist reaction against Romanticism. Unlike Christianity, Marxism does not deny the revelance of the tragic. In his *Critique of Hegel's Philosophy of Law*, Marx spoke of the tragic as a result of the struggle fought by an existing and a future world. Later in their correspondence with Lassalle, Marx and Engels characterized the historical situation of the Polish landowners as tragic, because in 1830 they fought for modern ideas, while representing reactionary class interests. In these letters the tragic is presented as an effect resulting from a conflict between a historically necessary demand and the impossibility of its realization. According to this argument, in the life of a community the tragic is not necessary, though historically it is possible. As to the level of individual life, as far as I know Marx never asserted that death was not tragic. In any case, we should bear in mind that Marx and Engels spoke of the tragic only in occasional writings, with reference to Lassalle's insignificant play. Their statements are not to be taken as definitions of the tragic as an aesthetic quality, only as cursory remarks on the tragic as manifested in history. Still, one cannot help observing that Marx rejected the Positivistic attitude to the tragic and surpassed the cathartic and the non-cathartic by making a sort of synthesis of them. This synthesis was made possible because of a recognition of the dialectics of seemingly antagonistic conceptions. It cannot be denies that Marx could find traces of such a recognition in earlier theoreticians' statements. He must have been aware that when Plato expelled tragic playrights from his state, a suspicion underlay his reasoning that tragedy did not bring reconciliation. He may even have known that in 1687 Nahum Tate wrote an optimistic ending to *King Lear* and that Samuel Johnson approved of this closure, and he may have felt a suspicion similar to that of Plato behind these Classicist pretenses. What is more, he might have been familiar with Solger's aesthetics, whwo based his belief in the tragic as the sine qua non of human existence on the presumption that a value is realized most through its being lost.

Some conclusions seem to be inevitable. Religion and Positivism are opposed to the tragic, for the tragic situation must be preceded by a freedom of choice. An awareness of the tragic implies a doubt in religious thinkers, and the fact that certain Positivists

admit the existence of the tragic only means that it is impossible to develop an entirely consistant Positivistic system of ideas. The tragic quality can hardly appear if the first step is not taken by the tragic hero. After that first step freedom of choice is denied and a sudden and unexpected loss of value is inescapable. The hero is irrevocably separated from the rest of the community; he must go on and cannot alter the course of events. Once the choice has been made, it appears doubtful whether the hero could have chosen otherwise and escaped the painful process. The obvious result is the loss of some value which has been made undeniable at the beginning of the work. The appearance of the tragic needs one further change in values: the hero must turn his fear of the outcome into a safeguard and take his suffering as a painful letting in of light. He shall be scorched by the consciousness of having committed an irremediable error into an awareness of the infinite. This higher insight makes the tragic hero exceptional. Thus, the tragic involves both a loss and a birth of value; the latter is a result of the former. That is why the tragic as an aesthetic quality and a structure of values is independent of the closure of the literary work. Consequently, what we called cathartic and non-cathartic interpretations cannot be opposed to each other. Both a loss and a birth of value must be present, only the degrees of their immanence may differ in works of art.

Mihály Szegedy-Maszák

The "Tragic" from Romanticism to the End of the 19th Century

Mr Szegedy-Maszák has spoken of the tragic as interpreted by representatives of the Enlightenment and Romanticism. My task is to give a summary of the attitudes taken towards the tragic in the second half of the 19th century, dominated by Positivism. The tragic as an aesthetic quality will remain in the focus, though some of the principles of the treatment must be adapted to the changed historical context. Our starting point is a statement contained in the previous paper, according to which the Romantics looked upon the tragic as one of the main possibilities of the artistic representation and manifestation of the essence of humanity. The Positivists rejected that Romantic assumption, the tragic became a marginal case in their theory of art and in their ideology. The opponents of Positivism, accordingly, aimed at a rehabilitation and reinterpretation of the tragic.

Positivism has had numerous variants in history. It has been pointed out in Mr Szeged-Maszák's paper that its beginnings can be traced back to earlier periods than the 19th century, and it has survived into out period. Still, it can be safely maintained that its flowering age started about 1830 and ended about 1880, if not later, with the fin de siècle. With all its variants, it can be taken as an attempt at a re-furbishing of the philosophical basis of Liberalism, the ideology of a bourgeoisie that first struggled for power, then came to it, even later tried to keep it. The philosophical views of the 19th-century Positivists are well-known. On close view it becomes clear what is common in them: an inclination to systematize and regulate, rather than explain human life. A telling evidence for this is the appearance of the word sociology and the science denoted

by it. We could almost say that the exclusion of the tragic from human life is a natural consequence of attempts made at a systematization and regulation of life. Two questions, however, remain unanswered by the Positivists. They are the following: Can and should the tragic be excluded from art? What function could a representation or expression of the tragic have in a future world which is based on "positive" knowledge and for which the tragic is unknown?

To examine the fate of the tragic in the later 19th century, rejected by the adherents and re-intrepreted by the opponents of Positivism, a number of points could be raised. For lack of space we shall concentrate on four questions: the relationship between the tragic and evolution, the autonomy of the individual and the tragic, determinism and the tragic, and, finally, the status of science and art. Beyond doubt, all these questions are interconnected, their separation is justified only in a systematic presentation.

1) As to *evolution*, this concept had been elaborated simultaneously with the weakening of Deism. Since among all aesthetic qualities the tragic had most bearing on the interpretation of existence, the changing views on evolution had a great influence on the treatment of the tragic. So much so, that if somebody asked a question concerning evolution, he could not answer it without having decided about the nature of the tragic. Evolution and the tragic could be approached only through the domain of ethics; the problems of free action, crime, and guilt were crucial to both.

A greater significance attached to time emerged at the same point in history as the cult of evolution. It would be highly wrong to believe that time had not much to do with the Deist views on the tragic; it implied the possibility of asking, sometimes even obliging God to forgive. Still, value in a teleological sense consisted not in human, that is historical time, but in the timelessness of God, which deprived history of its significance. The man who has wasted the time given for penitence is never sublime, he is destined for eternal damnation. It is only the laicized theologies which give ground for his becoming "human" in the sense of an unfortunate soul to be pitied, or a terrifying example. The loss of belief in a rebirth necessitated that man should look for the fulfilment of value in a teleological sense in a time transformed into historical evolution, for those aims which, if reached, could make life harmonious, or, if not reached, could make the fate of the fallen hero sublimely tragic. The historically-minded philosopher-aestheticians of Romanticism put those valuable aims into a teleological perspective which gave ontological value to both the struggle for them and the fall suffered in that struggle.

Positivism (its empiricism, its cult of induction, its emphasis on the particular, and its theory of deterministic evolution) always implied an underlying, deep-seated suspicion towards ontologistic teleology. Comte spoke with contempt of what he called "vain ontological illusions". The Positivists had an almost religious belief in the omnipotence of evolution, but they regarded man as of merely natural character; and so they looked upon his life as an evolution determined by nature. They pushed aside not only the concept of human, that is ethical freedom, but also the possibility of formulating final aims. Notwithstanding his Hegelian background, Taine made painful efforts at a "psychochemical" explanation of good and evil. In this conception the tragic became a product of the unsuccessfully organized matter, instead of being the consequence of a sublime moral decision made in freedom. It was considered a misfortune, the necessary outcome of an inexorable process which could be only modified, but not produced by individual mistake or lack of insight.

2) Going to to our second point, concerning the autonomy of the individual, it should be emphasized that time gained significance in non-religious thinking so far as it made man aware of the finitude of life, of the fact that one can die only once and

alone. Time became sublime, yet a source of immeasurable suffering. Romantic philosophers of history found themselves on the horns of a dilemma which they tried to solve by connecting individuals with values to be realized as results of an endless process of evolutionary history. Time was raised to a higher level, yet its identity lost ist independence. It was no accident that in this field the greatest thinker on history, Hegel met with the strongest reaction. We can refer only to two disciples of Hegel: to Kierkegaard and to Hebbel. The Danish thinker is known of having pointed out a great limitation of Hegelian and other bourgeois evolutionary, teleological philosophies, and of having made an attempt to attribute religious-aesthetic autonomy to the individual. In his view the tragic was the outcome of a failure to realize autonomy, which, in turn, indicated a lack of the aesthetic experience of an identification with a providential God. Hebbel, in the longest period of his career, found neither religious nor historical solutions. He accepted evolution as the basis of existence, but he confined its relevance to the existence of the universe. For him evolution was indifferent to the individual. From the individual's point of view the world appeared as an ab ovo deterministic anarchy which made existence tragic. As he took into consideration only individual consciousness, he regarded the "pantragic" sense of existence as the content of human consciousness. That pantragic awareness enables man to have pity and to bear life as only a Stoic can.

Hebbel was not the first, but certainly the most characteristic representative of the early stage in a development which culminated in 20th-century Existentialism. The bourgeois thinkers of this trend did not regarded the tragic as an accidental mishap, an exceptional blind alley of evolution, they looked upon the tragic as a basic feature of human consciousness which can be experienced in a more or less universal way, but in any case it is a necessary by-product of a reflective state of mind, an awareness that man can never get over. This conception made it difficult for playrights to write truly tragic works for the stage, but in this paper it would be a digression to dwell on this question. What is more important for us is to lay stress upon the historical necessity of its emergence in a period when Romantic philosophies of history clashed with Positivism. Hebbel who could be called post-Romantic with justification, drew upon Positivist terms when pondering on determinism on his *Journals*. We do not know how far he may have been familiar with the Positivist interpretation of determinism and individual autonomy, but we cannot help observing the telling similarities between his views and those of Spencer. The difference is mainly one of tone: Hebbel's despair is a far cry from Spencer's calm acceptance. In the English thinker's estimation, changes produce a "loss of movement" in one and a "surplus of movement" in another section of social organism. The indiviudal may fall victim to such a loss or surplus, but Spencer looks upon that fact with as much indifference as, according to Hebbel, it has been considered by adherents of the Hegelian conception of history. In the so-called "brief" summary of his philosophy, covering almost one thousand pages, Spencer, characteristically enough, included neither the tragic nor the autonomy of the moral individual among his almost 5000 key-terms. The former he mentioned only in three lines, referring to an insignificant change in stage technique, the latter received but a superficial treatment in the catalogue of psychological types.

3) Understandably enough, *determinism* is crucial to the Positivist attitude. Provided one is fully convinced that nothing can happen to any part of the organism except what has been made necessary by naturalistic evolutionary determinism, one can only regret that some part is to suffer a "loss of movement". We who observe that loss can do no more than strive for a deeper knowledge of the logic of organistic determinism, in order to adapt ourselve to it; so that nothing should surprise us. That is after all, the meaning of Comte's famous dictum: "vois pour prévoir". Even this statement

grants more than a consistent Positivist can admit, for Positivism implies that man can know the nature of determinism only so far as that determinism permits him to do so. Taking into consideration the individual motives of self-adaptation would mean that we have violated the vicious circle characterizing Positivism. And even if we accept the principle of *voir pour prévoir* as a means for preliminary, protective adaptation, in Positivist reasoning that means can be given only by science and only in the really self-conscious, Positivist age in history.

4) Having arrived at our last point, at the relationship of science to art, it can be safely maintained that the Positivists' reaction to Romanticism had been most violent in the interpretation of that relationship: they relegated art to a lower level, they appreciated art to the detriment of art. For Spencer art was a game necessitated by man's surplus of energy. Mill loved art and respected Kant too much, Taine's education had been too Hegelian to accept such a facile view, yet neither had any doubt about the primacy of science. The Classicists and the Romantics attributed a function to art and to the tragic of expressing and interpreting existence; the Positivists put aside such a function: they denied the existence of both "a secret point" in man which art could shed light upon much more than science and a characteristic feature of the human self which would "clash with totality". Science would guarantee the slackening of any such tension, it could even solve such apparent dilemmas.

The development of literature in the middle of the 19th century gave ground for such reasoning. Tragedy lost its importance, it seemed almost to disappear. Both the public and the literary coterie favoured novels based on the concept of evolution as defined in natural science and well-made plays of moralizing sociological orientation. We should not forget that the contemporary public hailed not those artists whom to-day we regard as representative of the mid-19th century. Freytag, Daudet, Shollogub, and George Eliot were read as novelists, Augier, Sardou, Dumas fils, and Pailleron were successful on the stage. It was under the influence of the decline of tragedy and the fate of truly tragic works that Taine came to one of his basic tenets as a sociologist of literature, according to which "la littérature s'accommode toujours au goût de ceux qui peuvent la goûter et la payer".

In retrospect, all these phenomena belonged to the surface. The best writers were tempted by the perspective of the "avenir de la science" only for a very brief period, their disillusionment came as early as in the middle or end of the sixth decade of the 19th century. The tragic reappeared: not in tragedies where it always implied a sudden catastrophe, but in an aesthetic quality more generalized and less confined in its field of operation. Having deserted the drama, it became an integral part of lyrics, music, and epic works: novels or short stories. In lyrics it emerged as the expression of a psychic state, in music as the dramatization of a snese of life, in the novel as a fatal situation which the author could or would not transform into a sequential plot. Baudelaire's contempt for Positivist progress, Browning's revolt against bourgeois morals, Storm's bitter resignation towards the new world, Flaubert's disparagement of Positivist science, Dostoievsky's anger toward the lies and selfishness inherent in capitalist reasoning represented not only a reaction to an historical period, but also the expression of a general sense of life, which implied that man's existence is ab ovo tragic.

The revolt of creative artists was soon followed by that of theoreticians. First Schopenhauer became immensely popular, then Nietzsche appeared on a scene with a theory of art that laid great stress on the expression of the tragic and identified it with great art. The Marxist explanation of this predominance of the tragic is based on the characteristic features of capitalist production and social system. As this social interpretation has been elaborated with great erudition and has become rather well-known, we

shall not dweel on it. It would be more useful for us to refer to two less-known phenomena that will prove to be decisive for 20th-century bourgeois attitudes to the tragic.

First I should refer to the rather paradoxical fact that Positivism, in spite of all its aggressive self-confidence, is, in the final analysis, a tragic, fatalistic conception. The Positivists tried to put into brackets the harassing ontological questions which they could not answer with the laws of determinism and which made their sense of the universe tragic. They attempted rather desperately to qualify ontological questions as meaningless or as to be answered at a future stage of evolution. Both attitudes had been inherited from earlier thinkers: the first from the atheistic interpreters of Nature, those representatives of the Enlightenment who adhered to the "l'homme-machine" conception; the second from certain thinkers of the Enlightenment, from Hegel, and mainly from the Hegelians whose tentative pre-Positivist ideas have not been sufficiently analyzed by scholars.

Hebbel's historical importance is made exceptional by the fact that he could accept neither the Hegelian nor the Positivist view; and so he discovered the possibility of a third conception which proved to be especially influential for later bourgeois interpreters of the tragic. Unlike Schopenhauer, he did not deny evolution on a large scale, on the level of the universe. Still, he considered this evolution indifferent from the point of view of the individual who had a wish for autonomous identity. That indifference is tragic for the individual; and so the tragic becomes an ontological characteristic of individual existence. What is more, it must be viewed as the most important of these characteristics, because all conscious human beings become aware of themselves as individuals so far as they recognize that tragic indifference. From the point of view of the universe everybody is able to act the role granted him by natural and, in a narrow sense, by temporal determinism. But if he has realized his pitiless, deserted individual state, he may transform his individual life into a sort of evolution, and so may go beyond the passive acceptance of and adaptation to a ruthless history.

Hebbel was the author of tragedies, yet in his *Journals* he clearly indicated that he looked not for sudden, catastrophic tragic guilts and punishments. Tragic fault, as it appeared to him, was nothing else than man's inescapably individual existence. As to punishment and catharsis, they became identical with the fault. Our awareness of a guilt and a punishment without crime gives us power, makes us sublime, and purifies us. The more advanced the evolution of the universe, the more complete the individual as individual may become. So, evolution leads not to an exclusion but to a greater awareness of the tragic. As a result of this, the tragic experience will more and more fully act the ontological role which nothing else can do. With such a line of thought, Hebbel made the tragic more valuable than any of his predecessors. Apparently, he arrived at a solution of the antagonism between the demand for a tragic sense and the totality of evolution, but this had been made possible only through a re-interpretation of evolution: instead of excluding the tragic, he turned it from an everyday catastrophe into an inevitable fact of consciousness. In his hands the tragic lost its dramatic exclusivity and became a general sense of life. It is probably superfluous to mention that pantargic and sense of life are among his oft-repeated terms.

Hebbel's conception has obvious similarities with that of Nietzsche. For Nietzsche the most tragic is the most human and the most valuable. The most tragic art expresses most about man, it is the most faithful to truth; therefore, it is the highest form of art. Still, the difference between Hebbel's and Nietzsche's views are not slight. Nietzsche had only a few, a minority in mind, having accepted Darwin's law of natural selection. The true disciples of Hebbel appeared only with those 20th-century Existentialists who heartily concurred in the view that the tragic was manifested not so much in sudden

dramatic events as in the tragic of life underlined by the determinism of temporality. It was with them that the ontological function of the aesthetic experience of the tragic became fully elaborated.

As a final note, another rejection of the Positivist history of philosophy, that of Marx, the founder of dialectical historical materialism, should at least be mentioned. His critique inevitably led to a new conception of the tragic. This theory, however, had not been worked out in the 19th century, it was not until the early 20th century that Marxist aestheticians and literary critics made their first attempts at a fuller elaboration.

Béla G. Németh

The Interpretation of the Tragic at the Beginning of the 20th Century

The first conclusion one can draw from the twentieth-century theories of the tragic is like a paradox. Having done their utmost to preclude the possibility of the artistic representation of the tragic, students of aesthetics complain of a great lack of the tragic in contemporary literature. It is declared almost unanimously that the tragic has been thrust into the background in modern art.

Those who take their arguments from poetics seem to be right: our age has not produced great tragedies. Still, that does not mean the absence of the tragic in works of literature. Mr. Szegedy-Maszák has laid stress on the German Romantics' distinction between tragedy and the tragic. The possibility of this distinction was given at the end of the nineteenth century and after, but theoreticians abstained from using it for ideological reasons or for reasons reflected in ideology. Let me name only a few of them here.

Theoreticians concentrated on tragedy because they wished to devote their attention to the "purely tragic". That intention was manifest in an early work of Lukács, entitled *Die Metaphysik der Tragödie* (published in 1911). "Life is the anarchy of twilight" he wrote. "In life nothing is entirely fulfilled or completed. [...] People are fond of life because it is airy and uncertain, [...] they like it as the monotonous, soothing lullaby of a great uncertainty". Life and tragedy are poles apart, the latter is a miracle of illumination and consummation, free from the accidents and compromises of life; it "strips the veil of bright moments and fine atmospheres off the soul; the soul is forced to face tragedy in its stark naked essence, with its sharp outlines inexorably drawn".

In his early phase Lukács believed that the incessant compromises of everyday "life" make it impossible for man to take a full responsibility for himself, the world of that "life" is transcendent and is in need of divine interventions which can smooth away conflicts. In contrast with this, man's immanence consists in the purely tragic. The very essence of tragedy is not a fall, but its acceptance, an acceptance of ourselves. God can be no more than a "witness" to it. The tragic is based on the opposition between ideas and reality, human essence and existence. By the turn of the century bourgeois society had come into conflict with its won classical ideas: that was the hypothesis underlying the views of the young Lukács.

His theory is open to criticism for various reasons. He interpreted the tragic in an extremist, "unambiguous" way, but that was possible only because he used the term in reference to a mentality, an attitude rather than an objectivated Weltbild. For him

tragedy was a pseudo-poetic concept, an illustrative aid for Pre-Existentialist philosophy, expressing the original conflict between ordinary and authentic existence. The distinction between three different levels had been blurred. The first level we can call that of everyday consciousness. Everyday mentality implies a constant effort to exclude catastrophe. The second level is that of the problems of the sociology of art. On this level a hypothesis can be developed that is that in a well-established bourgeois society the public is at a loss for any interpretation of tragic art. Last but not least, the third level concerns the poetics and the Weltbild of the tragic. Here the question can be put how to turn the unteachable into a lesson, the failure into grandeur.

Lukács shifted his interest from one level to another in the course of his study. For some of his readers the shifts were unperceptible; and so they arrived at the conclusion that Lukács aimed at an ontological interpretation of tragedy. In fact his starting-point was not the existence but the *absence* of tragedy. He tried to point out the connection between life and the tragic on the basis of a historical situation in which no connection exists between them. Since he would like to give a positive definition of tragedy, he is forced to push aside the historical situation chosen by himself and fall back on the great drama of Classical Antiquity which had been based really on a connection between life and the tragic.

When defining the tragic, Lukács drew on a number of the characteristics of Greek dramatic art. As he did not examine the existential basis of Greek tragedies, his ontology-oriented approach led to metaphysics. Tragedy became a concept referring to cosmic existence, a concept inclusive because not related to a single historical situation. Greek tragedy was replaced by the "purely" tragic in a reinterpretation which made tragic fall a condition of the exceptional, whereas for the Greeks the exceptional had been a condition for tragic fall.

We have dwelt on this conception mainly because at the beginning of our century it represented an up-to-data Radicalism if compared to the other theories of the tragic elaborated in the same age. Its importance was not in what it affirmed but in what it denied. Instead of giving an interpretation of dramas written in the past two thousand years, it showed a splendid insight into contemporary reality. Having looked for a way out from the devaluation of ideas, Lukács did not strive for the formulation of a new idea, because he was fully aware of the possibility of its devaluation. Instead, he fought a battle for the tragic: he tried to convince man of the necessity of facing failure. In his estimation failure could lead only to a new start.

In his struggle for the tragic he also fought a conception of the tragic current in the previous age. As to the trends of the later nineteenth century, it can be said that they rejected the tragic either directly or indirectly. As Professor Németh remarked, the doctrines of Evolutionism and Positivism implied a denial of the significance of the tragic. Notwithstanding the difference in the ways of the degradation of the tragic in the philosophy of history, in epistemology, and in aesthetics, the connections between these fields are obvious. If evolution conforms to certain laws, troubles in its functioning can be only transitory. Provided cognition has no limits, disorders can be traced back to lack of knowledge; and so they can be repaired. If civilization aims at the realization of harmonious life, art can have only one purpose, that of giving enjoyment or enlightenment.

Still, one must examine the rejection of the tragic in a larger historical perspective. Much as Positivism has its antecedents in the Enlightenment, eighteenth-century Rationalists did not wish to reject the tragic. Let it suffice to refer to Diderot whose debate with the traditional theories of the tragic implied an extension of the tragic genre.

Liberal Romantics worked in an age of national renaissance; and so they could

hardly believe that the necessary would triumph over liberty in the long run. On the one hand, they extended the relevance of the tragic in human space, thus showing their egalitarian tendency; on the other hand, they limited its sphere of operativeness in historical time by connecting it only with the past and the present. When it came to illustrating their assumptions, the wide horizons of Shakespeare's stage with his insistence on the co-existence of the tragic sublime and other qualities were preferred to the closed cosmos of Greek tragedies where the tragic sublime appeared as universal.

Hegel may have been the first to see a loss of Romantic illusions. The point of view that he expounded was a product of that awareness. He considered the tragic an active constituent of history as a whole; and so regarded tragic conflicts as inevitable. Yet Hegel lived and worked before the failure of Liberal ideas became general and undeniable. Therefore, he viewed the tragic as rational in the final analysis, as disturbing universal order only a lower level, while affirming it on a higher one. The ambiguity of Hegel's conception plainly shows the transitory position he occupies in history. Universal order, the realm of the Absolute Spirit is ultimately just, though it cannot be denied that the fallen heroes are also justified so far as they represent a transformation of the "divine" in "earthly reality". Both sides of the tragic conflict have a truth of their own; tragic heroes are "guilty and innocent at the same time".

Having come into power, the bourgeoisie found that Hegel's conception did not concur with reality. Developing the theory of "tragic flaw", theoreticians came to the conclusion that the hero of tragedies was undeniably guilty, and playwrights made attempts to prove that the fall of the "great wrong-doers" could be regarded as tragic. The professors who published works of moralizing aesthetics could not help admitting the sublimity of the tragic hero, but the representatives of hedonistic aesthetics denied even that, for they wished to get rid of ethics. It was suggested that the hero of a tragedy was even less than a guilty man, he was no more than a fool. The function of tragedy was relegated to a warning.

The above conception, however, never met with unanimous acceptance. Not long after Hegel, Schopenhauer proposed a very different conception. In his opinion universal order was far from reasonable, it was so chaotic and inscrutable that the tragic seemed to be a sine qua non of existence. In the Greek tragedies there is no question of justification; the point is that universal order is more powerful than anything or anybody opposed to it. The tragic hero's strength of will is proved by his acceptance of the greater power of universal order. In Schopenhauer's interpretation the tragic hero makes a compromise.

Having realized that the bourgeoisie come into power cannot bring man's self-fulfilment, later interpreters made use of Schopenhauer's ideas of an inscrutable universe, the individual's inevitable fight against it and the universal validity of the tragic. Their interpretations were opposed to the complacency of aesthetic works written by university professors, yet they represented a bourgeois approach. With exceptional insight, Nietzsche recognized that the adherents of the doctrine of the universal tragic aimed at an emancipation of the tragic personality, but in fact they expelled the tragic by preaching total determinism.

By way of a digression I have tried to give a brief outline of the historical background against which the early work of Lukács should be judged. Reversing the order that the exceptional leads to tragic sacrifice, regarding the latter as a condition of the former, he rejected not only the disparagement of the tragic by the representatives of evolutionary Positivism, but also the view of those who turned the tragic into resignation. For the young Lukács the tragic involved an active disposition, a possibility for the individual to surpass his own limits.

Someone could argue that Nietzsche also insisted on activity. Since he viewed the morality of universal order as a weapon which the weak could use for self-defence against the eminent, he gave a radically new meaning to the tragic situation. Still, he went on to creating a new type of myth and a hero whose struggle did not end in a tragic way. Thus, the exceptional not only produced tragedy, but also put an end to it. Lukács invalidated this "solution", for he saw that it led to the abolition not only of the tragic but also of its substantial basis: human immanence.

In this context I should at least refer to Simmel's theory of "the tragedy of civilization", which became very influential at the beginning of our century. Simmel saw a widening gap between life and civilization. In his view the differentiation of cultural systems of value made the regeneration of life more and more impossible. There was a stage in this process when the discrepancy necessitated a tragic conflict between life and civilization as a whole. After this stage life could exist neither without nor within civilization.

In spite of the difference in the final conclusion, Simmel's theory owes much to Hegel. The tragic *Bildungsroman* of life is no more than the phenomenology of the mind turned upside down. What is more, some critics have rightly pointed out that for all his comments on the tragedy of civilization, Simmel was full of "cultural self-complacency". A similar accusation would be untenable in the case of Lukács, for he stressed the conflict between *die Seele und die Formen* to an even greater extent. The common denominator of the two thinkers was their insistence on the importance of cultural values, which led to a belief in the immanence of tragedy.

On a close view it becomes clear that the interpretation of the tragic as developed by Simmel and the young Lukács made it understandable that they accepted only some elements of Socialist world-view. Both Lukács and Simmel had a high opinion of Marx's analysis of the conflicts of bourgeois society, but they saw that Marx subordinated the Rationalist critique of the past and the present to the apocalyptic vision of a bright future. Lukács looked upon the art of socialism as an art of the monumental; he took if for granted that the creators of that art would disregard failures and consider the decline of the long-established to be a comedy seen from the outside.

At this point it may become clear why at the beginning of our century theoreticians looking for the essence of tragedy had such a keen interest in the sublime tragic. For the young Lukács the tragic necessarily implies the sublime, whereas the sublime may exist without the tragic. At the beginning of his paper, Mr. Szegedy-Maszák suggested a value-oriented analysis. With such an analysis one could prove that the tragic and the sublime are aesthetic qualities which do not necessarily involve each other. Their relative independence is due to the value-structures which they may be traced back to. To give a few hints we could say that the sublime implies a great value; and so the sphere of operativeness of the sublime begins where that of the tragic ends: somewhere above human dimensions. Both may cause fear, but in the case of the sublime its origin is the distance of the reader's point of view, while in the case of the tragic fear is caused by its proximity.

In his early works Lukács spoke of several possibilities of authentic existence, but he did not integrate them into a fully elaborated system. After the First World War Heidegger became the foremost exponent of tragic attitude and sublimity. In his Existentialist ontology man's authentic existence was identified with the individual's setting himself a task that he cannot accomplish because of its difference from the average. When looking for the possibility of tragic attitude, Lukács realized that the claim for the self-assertion of substantiality may deprive the tragic of its realization.

It seems likely that Heidegger came to the same conclusion; that is why he left *Sein und Zeit* unfinished.

Besides the tragic, Lukács touched upon the ironic as another form of authentic existence. As he connected tragic attitude with the art of the drama, so he ascribed the ironic to the novel in *Die Theorie des Romans*. Irony is always heteronymous. It could be pointed out, with the help of a value-oriented analysis, that the connotation of irony, which had been comic in earlier historical periods, later became tragic. As a result of this transformation, irony was interpreted as a complex aesthetic quality which correlated the comic with the tragic, and so comprised seemingly exclusive basic elements. Both the tragic loss and the comic absence of values may appear as a confusion of values to someone who can make a clear-cut distinction between the valuable and the valueless. The tragicomic correlates the tragic with the comic, without undermining that distinction. Irony does not wish to disguise the fact that evaluation does not rest on firm ground; it affirms values which invalidate each other.

The ironic attitude covers a larger sphere of operation than the tragic. Solger and Kierkegaard may have been the first to point out the possible connection between the two, between "what is valuable but cannot be realized" and "what is realized, though not valuable". Lukács was right when he observed that modern art had a special affinity for irony, because a confusion of values was lose to its "normative disposition". Irony had also the advantage of its relatively open nature which made it capable of including very different attitudes, ranging from despair to tolerant superiority. After the Second World War irony, together with the similarly complex grotesque was to become a key-term.

But let me return to the third possibility of authentic existence proposed by the young Lukács. For him the exceptional may belong not only to a tragic but also to a mystic attitude. He wrote of the two as being of one essence. The tragic personality fights with the valueless that is existing, the mystic submits to the non-existing valuable. In their orientation, however, they are diametrically opposed: both surpass the ordinary human, but the tragic provides a safety valve for total independence, whereas the mystic demands an unconditional surrender of the individual. The young Lukács never made a hierarchy of these attitudes, and when later he made a decision, he broke down the barriers between theory and praxis.

The programme of mystic attitude helps us to understand the later "conversion" of the philosopher, his joining the Communist movement. Besides, it clearly indicates the limits of the tragic attitude. At the beginning of our century Marxist thinkers who argued in terms of a world revolution hardly took heed of the tragic. The possible realization of a socialist society meant a denial of vain sacrifices. No lesser theoretician of art than Lunatcharski believed that the triumph of socialism would invalidate the tragic. At variance with Plekhanov who followed Hegel in admitting the substantialist significance of the tragic, he turned back to Tchernishevski who stressed the accidental of the tragic. Even later some voluntarists went so far as expelling the tragic not only from the future but also from the present.

Present-day Marxist theory is far more indebted to those theoreticians who collected and interpreted the statements of Marx and Engels on aesthetics. As a result of their work, it became obvious that Marx and Engels not only granted the significance of the tragic, but regarded it as a necessary factor in the movement of history. In the Marxian philosophy of history a historical experience had been raised to the level of theory according to which a gain in values involves a loss of values, though the gain is, of course, of primary importance in the dialectics of the two factors.

András Veres

Euripides: Alcestis

A COMEDY OR A TRAGEDY?

During the last one and half centuries a characteristic change can be observed in the interpretation of the *Alcestis*.[1] Interpreters before World War I. laid the emphasis on the brightly-coloured feature or at least, the gay elements of the play.[2] Many commentators considered it to be an entirely comic play, only a few differences of opinion emerged based on what the comic effect essentially consisted in.[3] Others did not treat the play, as a whole, as humoristic, or bright, however, certain parts of it were deliberately considered as such. For example — right at the beginning — Thanatos, the personification of Death, as a character of legendary and popular belief, who must no longer have been taken seriously in the enlightened fifth century;[4] and also the scenes between Herakles and the servant go far beyond the bounds of the burlesque elements that are still admissible in a tragedy; as even Herakles himself had no business at all to be there at that time.[5] Indeed, some interpreters can be found who considered the Pheres-scene also, or, at least, its end — Pheres's insistence on life — to be a comic element.[6] According to some other opinions only the first half of the play is tragic and the other is bright (this is inevitable, since Euripides did not believe in the possibility of returning from death).[7] To some extent we can also include here those who saw the message of the play in the critique of the myth, whether they found a scientific-rational or a sociological criticism.[8] Some of the critics — in their helplessness — treated the play as a kaleidoscope, a mixture of the bright and the sad, of the elevating and the irritating, which lacks nothing but unity.[9] There were only a few who rated the drama as a definite tragedy, and even they saw the truth of their thesis standing or falling on their ability to prove Admetos to be a character without spot or stain. Only this quality could have given him a really tragic feature, — since it is character which is connected with tragic aspect — and no wonder that the interpreters who perceived some sprightly game or criticism of myth etc. in the play took it to the detriment of Admetos.[10] Here the debate was about what made Admetos accept his wife's self-sacrifice.

In the twenties a new tendency emerged. A. Lesky, in a work still fundamental,[11] expatiated upon the subject: the story is interwoven by the fabulous motifs of the voluntarily offered substitution and the struggle against death; it is useless to ask about the antecedents, since Euripides takes them simply as given, and for this reason he does not even refer to them. Nor inside the play is there a psychological characterization pushed through as a consequence; it was the scenes which were important for Euripides; the figures in certain scenes behave in a manner appropriate to the given situations; it is useless to speak about characters; and even about psychological characterizations are to be found only in certain scenes.[12] Laying such a strong stress on the burlesque elements is considered as a mistake, and the poet was really temperate when drawing the figure of Herakles. The play does have a tragic feature to the extent that Alcestis' sacrifice, whose aim was to deliver Admetos, comes very near to ruining him[13] (this is what Admetos became aware of at the end); but at last the play turns out happily, which is the reward for Admetos' hospitality and fidelity and Alcestis' self-sacrifice respectively.[14]

Since World War II. there has been a newer turn to the interpretations of the drama, which was started by a study — important even for the play's subsequent reception — by K. v. Fritz.[15] According to this, Euripides really started out from the fable and, taking the fable literally, transplanted it to a real setting, showing its consequences. So the value of happiness can be recognized, happiness bought at the cost of the life of the

beloved, and thus the irrationality of Alcestis' sacrifice can be realized. Alcestis herself dies with a heavy heart, Admetos lives on, but his live becomes inferior to death. This is what the gift of Apollon has brought about. The poet, leaning on the natural-scientific concepts of his age, professes: no one can avoid Ananke, the inevitable fate; no one can break down the barriers of human life, and could he do so, no one would do so. This gloomy moral lesson is even accentuated by the fabulous and happy ending: the confrontation with reality unmasks the irrationality of the mythic world. This idea is expressed ironically in the hide-and-seek game of the last Herakles-scene, when Herakles — as a *deus ex machina* — arrives with the solution. In fact the irony running through the whole play, the ironic shaping of the traditional story led some experts to discover a criticism of myth in the drama, or the impulse for such a criticism: the values of myth have been dislocated.[16] With this — to a certain extent, though inevitably on a higher level — we have made our way back to the nineteenth century interpretations. However, what then was treated as comic or humorous, and — as they thought — what was just meant to be smiled at, to appear as ridiculous by the author's confident rationalism now have been given a tragic aspect, showing the barriers impenetrable to human life.[17] A scrutiny of the general history of ideas to find out why this change has proceeded in the interpretations of the play, would be a worthwhile task; but let us confine ourselves to the play itself. Without trying to define what tragedy itself really means, I do not think I am far from the mark — and I am saying anything new either — if I see a fundamental element in the destruction or failure of values, or their being doomed to destruction or failure. The identical scale of values for either the imparter (author) or the recepient (spectator) is a prerequisite for an artistic work to produce an unambiguously tragic effect in the recepient or spectator. This scale of values — for certain reasons — is either automatically given for both or the author is able to make his audience accept his own scale of values, he provokes concern and fear in the audience. Now let us see the procedure Euripides institutes!

In the famous choral-song of *Antigone*, which was performed a few years before *Alcestis*, the Chorus asserts: though man is not helpless in the face of future, he will never find safety from death (360—362). This is what *Alcestis* is actually about: what happens when someone is offered the possibility of safety from death; when someone is offered the possibility of deciding himself whether he will submit to his fate or escape it (at the cost of someone else's life)? The question is existential, and there are only two possible solutions. In this situation every kind of decoration, every kind of illusion must be extinguished, and reality, that is, true values must be revealed.

The plot starts with Apollon's appearing on the stage. Apollon — as a shepherd — has been in attendance on Admetos — not because he has really deserved it, but because Apollon has fallen out with Zeus. The fateful day, when Alcestis is going to die, has come, and, at the critical moment, Apollon leaves the friendly house, — not as if Admetos has deserved it (on the contrary, Apollon even at that time asserts that Admetos is a gracious fellow[18]), but because he fears his divine existence being blemished by death (22—23). Gods intervene in human life, or step out from it, but this is entirely independent of human action. Divine and human actions run on two different lines, which sometimes intersect (it may be the cause of either grief or joy), but they are without any causal relation to each other. Man cannot but rely on himself. However, this is not in the least appreciated by Euripides, neither, say, in the sense of the enlightened criticizm of religion, nor as the sign of the irrational and intangible power of the gods, he just simply demonstrates that such is the world. How far is man aware of it?

Scarcely has Apollon left the stage after pointing out that it is not he but a man who is going to tear Alcestis away from death, the Chorus appears and starts praying

for help — to Apollon —; he has helped before, he must help now as well. What is this? Tragic blindness or ridiculously blind faith? Both might be suggested,[19] but the matter is not so easy. Apollon really has helped before, since the possibility of the substitution may be due to him;[20] gods cannot be considered non-existant; men have experienced their benevolence. From all this the Chorus draws the logical conclusion: once he has helped, now he is going to help again.[21] However, the spectator is aware of the faultiness of such an apparently logical conclusion; this time the god — it is not clear why — does not help, though man is not worse than he was before. "I do not know whether gods exist as I do not know whether they do not . . ., because there are a lot of things in the way of knowledge, non-brightness and the short span of life" wrote Protagoras (VS 80 B 4). Men have hazy notions in this respect, too.

And — in practice — they act in compliance with it. Antigone also faced the decision between life or death; nor it was easy for her to make up her mind, but she could lean on the eternal and unchanging rules of the gods.[22] Alcestis does not do this. When she is taking leave of her marriage bed in the bedroom she says: "I would have been loath to betray you and my husband, so I am going to die" (180—181). This is entirely human morality, a human scale of values.[23] The ideas of values connected with the divine world-order here show up only in an uncertain shape. However, this is the scale of values about which the poet has something very important to say. "I would have been loath to betray my husband, so I am going to die." — says Alcestis (180—181). But the servant who narrates this speaks about Admetos too: "He sobs, embraces his loved wife and implores her not to betray him." (201—202) And scarcely have the two of them appeared on the stage when we hear the words of Admetos: "Rise up, you wretched thing, do not betray me." (250). And a few minutes later: "For God's sake, do not betray me". Alcestis again: "He who begot you and she who bore you betrayed you" (290). And when Admetos is furiously setting upon his father this is what he reproaches him with: "You cannot say I have not had respect for your old age, and that is why you have betrayed me to death". (659)[24] But anyway who betrays whom? Is it Pheres who did not want to die, or Alcestis, who did die? Is the death of Alcestis a betrayal, or would her husband's death have been so, if she had let him die?[25] The word is heard in the closing scene too, on two occasions in particular. Admetos does not at all want to put up the unknown woman brought by Herakles, "lest anyone could convict him of betraying his benefactor" (1058—59) and would sooner die than "betray her, though she is not". (1096) It is questionable, however, whether he betrays his wife wholly and truly when breaking his word given to her, and lodging the unknown woman (who is his wife), or when sticking to his word and sending the woman away?[26]

Betrayal is evil, everybody will agree. But they will not agree on who exactly commits the betrayal. There, in other words, we cannot speak about an abstract betrayal examined qua se, but about a betrayal committed under determined circumstances, in a determined system, (itself considered evil by he who it is committed against). This is most clearly seen in the debate of Pheres and Admetos. Both of them argue in the same way: the other one is the coward (642—4 & 696—7), the other one is the shameless (691 & 727), the other one is the evil (702 & 717), the ignominious (706 & 725), the one longing for life (715 & 716), the betrayer or rather the murderer (659 & 696; 699—701; 731), because had Pheres died, it would have been bad for Pheres, but good for Admetos and Alcestis; since Alcestis did die, it is good for Pheres, but bad for Admetos and Alcestis.[27]

This same scene, however, gives an other example, too, just to show this evaluation to be unstable. Pheres solemnly sounds the praises of Alcestis who, through her sacrifice, made it possible for the others to live more easily, or to live at all; she was noble and *sóphrón* (615, meaning either 'virtuous' or 'right-thinking'). However, we do

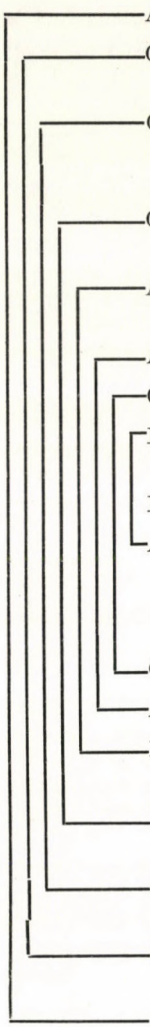
not have to read more than a hundred pages, and the same Pheres calls the same Alcestis — for the same sacrifice — as *aphron*, 'brainless' (728), because of her stupidity in sacrificing herself. The view-point is the decisive factor: what is considered to be virtue from an other man's point of view may be foolishness by the egotist's scale of values.

Similarly, a few minutes later, Admetos, who puts Herakles up, is called a madman by the Chorus (552), but after his explanation he is going to be praised for hospitality as an example of the slogan: "There is always wisdom abiding in good people" (603).[28] The values, that is, the values of human morality are full of contradiction. "Some people say that good and evil are two different things, others say that they are the same, yet what is good for one man may be evil for another, and even for the same man may now be good, now evil" so wrote a disciple of Protagoras at the end of the fifth century. (VS 90, II)[29]

This finds an expression in the key question of the play, the decision of Alcestis and Admetos. The main point of the choice was whether to live and let someone else die or die and let someone else live.[30] None of them could have started from an objective divine world-order, but from their own subjective human scale of values; both have chosen in the given situation what they considered as better or worthwhile at the moment As Admetos saw it, life was more valuable. This is true, irrespective of how we imagine the antecedents; whether Admetos was conscious when accepting Alcestis' sacrifice, or whether he had not been aware of it, and after the event could not alter the case.[31] Admetos asked others to die instead of him (15); he chose to live on at the cost of someone else's life. But when Alcestis has died, his value judgment turns out to be wrong: he can uphold his life all right, but has lost the values that could have given significance to his life (861—961).[32] He has made a slip somewhere.[33] Alcestis has chosen as well; she has chosen death.[34] We know the decision was really hard, but she did not want to be separated from her husband and live with orphaned children (287—288), namely to betray her husband (80). She achieved both her aim and the glory that has been lost for Admetos. In the beginning it was Alcestis' fate that seemed to be regrettable, but the circumstances have changed and it has turned out to be more enviable (than Admetos' fate) (935—940). Values are not only in contradiction but are always changing, "for the same man may now be good, now evil"; man frequently draws unwarranted conclusions, choses illusions not only vis-à-vis the gods but also vis-à-vis the values of his own human world. The concentric construction of the play is also appropriate to this.

As regards the details there certainly are points which one may argue about,[35] in other cases the correspondence can also be seen in other elements,[36] and there are correspondences already perceived by other interpreters as well.[37] The concentric construction of the whole — I think — is unquestionable, and this kind of construction accentuates either the changing and inconsistent nature of the valuation or the possibility of the opposition in judging things of the same kind, the running of judgments after illusions. (Thus we cannot speak about "bad construction".) The dialogue between Herakles and Admetos means the centre,[38] the crucial moment is when Admetos, veiling reality in ambiguities — and with this, raising almost every important problem of the play (egotism and self-sacrifice, fidelity and perfidy, honour and shame)[39] — puts the traveller up, and with this "mad" deed of his ensures his happiness — though still he does not know it.

But the structure deserves attention not only for the emphasises, through symmetry, on change and the false judgment of appearances. The structure — due to this symmetry — is entirely closed: until the happy ending. Reading carefully, however, one really feels the end to be "two-headed" — as it is not inaptly called by an interpreter[40] — even if not to the same effect as he and some followers mean it. The "two-headedness" is not (or not only) managed by the tension between the "happy-end" and the sense-



Apollon — Thanatos	Apollon, the god, leaves, does not help
Chorus	Between doubt and hope, when there is no hope (Apollon has left)
Chorus — Servant	The servant knows that Admetos' decision was wrong, Admetos did not know
Chorus	They sound the praise of the gods, ask those to help who do not help
Alcestis — Admetos — Eumelos	The mother sacrifices herself for her children
Admetos — Chorus	Arrangements for mourning
Chorus	Praise of Alcestis
Herakles — Chorus	Endangers himself, battling for someone else
Herakles — Admetos	Illusion and reality
Admetos — Chorus	Putting someone else up defeats himself? Puts someone else up not to risk himself?
Chorus	Praise of Admetos
Admetos — Chorus	Arrangements for the burial
Pheres — Admetos (Alcestis)	The father does not sacrifice himself for his children
Servant — Herakles	They scold man, do not expect anything of him who helps
Chorus — Admetos	Admetos knows the faultiness of his decision but it is too late
Chorus	Acquiescence though there is help (Herakles now is fighting with Death)
Herakles — Admetos	Herakles, the man comes and helps Herakles goes on to have a new fight with Death

less sacrifice. When Herakles enters the stage, he is going to have a conversation with the Chorus: he must leave for Thrace, because his task is to bring the man-eating horses of King Diomedes — even at the risk of his life — for someone else, for Eurystheus (484—506).

The scene would be too long for the spectator if Euripides only meant to inform him where Herakles was going to leave for, since this has already been told by Apollon too (66—67). So, the main message is obviously not this, but the accentuation of the danger of the venture and of the fact that this is not the first and not even the last time Herakles faces death.[41] What was a single case for Admetos and Alcestis, is a constant state for Herakles. Now, after finding out who the dead person was, and after fighting for her with Death, he has brought Alcestis back to show his gratitude for Admetos'

hospitality, and to make good his unintended tactlessness. With this, the story is finished for Admetos. Admetos has not really changed, has not learned anything for the future,[42] he leaves Herakles' politely warning words unheeded (1135), and, strictly speaking, the structure also closes: Apollon has gone without help, and Death has entered the house; Herakles has come and helped, and Alcestis has entered the house. But here is still a short passage remaining; were it not arranged so carefully, one might not perceive it: Herakles takes leave and goes on to perform his prescribed duty (1149 kk.).[43] This has no equivalent in the plot at the beginning of the play. Every solution, every stop is but provisional; man always must go on, must face new questions in the unceasing change, must fight new struggles — for life and death.

Euripides does not suggest a firm scale of value; on the contrary, he insists upon every value being relative and transitional and bound to the situation.[44] He does not even intend to set a character's attitude up as a model, and, through this, to call forth compassion and fear, or admiration, i.e. emotional judgment. Not even in Alcestis' case. Interpreters are deservedly surprised that Alcestis, who has sacrificed herself for her husband, appearing on the stage, does not even mention it; but very soberly gives an account of the consideration that led her to the sacrifice: the good of her children; and instead of speaking to her husband lovingly (as he does to her), she makes him promise not to marry again, lest her children have a step-mother.[45] The interpreters are seeking for an explanation mainly inside the plot of the play, though Euripides' aim perhaps was to make and effect on the spectator: he did not want him to judge Alcestis' deed under the influence of their emotions, but — considering the consequences of the decision and, through this, the problematic effect of the values — to form an opinion of even Alcestis — as far as possible — seen from outside.[46]

But if the author does not give a firm and definite scale of values, and even on the contrary, shows the contradictory and uncertain quality of any scale of values, it is impossible to speak about definite tragedy or comedy. The message may be accounted for in various ways, and it depends on the recepient which interpretation he chooses. It depends on him as to where he puts an end to the play: at the happy Admetos, or the Herakles who is going to fight again, to look death boldly in the face again. And because the judgment is bound to the situation, when the recepient interprets, he also declares himself: the confrontation with a myth thus may reveal reality, the audience too.[47]

It is human that, and we have already referred to it in some quotations, the problematic quality of values, individual and public interests and the contrast of their relative values occupied also other thinkers besides Euripides.

But at the time when *Alcestis* was played, 438 B. C., this may have had a specific opportuneness. The so-called Samos War had just finished.[48] Samos was going to secede from the Delos Alliance, which had originally been established as an anti-Persian defence-alliance, but had finally become a kind of Athenian empire; Samos was compelled by Athens to remain in the alliance after some fierce battles. The peoples of Samos, who had lost the war, were ordered to batter their parapets down, to deliver their navy up, to pay an indemnity, and to accept the democratic rule in absolute fidelity towards Athens. It was a great victory, both militarily and politically, and Pericles was as proud of it as the ordinary citizen of Athens. But for what Athens considered itself and liked to propagate itself as, the bulwark and school of Hellas, as the layer of the bright foundations of liberty, which — as a steel-column — supported the liberty of Hellas[49] — was this liberty not rather a failure? At any rate, this is what Plutarchos says about it: "Pericles, having subjugated Samos and returned to Athens, arranged a splendid funeral for the war-heroes, and, at the grave, as is costumary, made a speech which astonished all the people. However, when he got off the pulpit and the women grasped

his hand, wreathing him with ribbons and garlands like a victorious athlete, Elpinike stepped up to him, saying: "Your exploits are admirable and worthy of wreaths, o Pericles, who has lost many of our brave fellow-citizens, not — like my brother, Kimon — in a war against Phoenicia or against Persia, but conquering a town in league with us, a town being our own flesh and blood!" (Pericles 28, 4—5).

There were some people in Athens, who — for different reasons — saw the questionableness of the values of the victory and the problems lying behind it,[50] and probably there were those who felt that Athens was going to face problems — perhaps very soon — very similar to those of Samos, even, maybe, larger in scale.[51] He who only saw Admetos being thrilled with joy on the stage could get up from the benches cheerfully, but he who was looking after the departing Herakles was most likely in a pensive mood.

As it appears, there are situations when values, considered to be firm before, become questionable in the mind of a society or, at least, of a large part of it; or when the author intends deliberately to make them questionable. Euripides formed his play leaving these problems to a certain extent open to make the recepient meditate on them,[52] and — as a result of his meditation — "finish" the play in one way or another. It is as a result of his mediation — I say —, through which he can gauge his own situation, i.e. whether what he considers to be a value. This intention of Euripides is also hidden beneath the debates of philologists in the last and present century.

Zsigmond Ritoók

NOTES

[1] On the different, former and recent currents of interpretations: Paduano, Gu. *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide.* Pisa 1968. 9-31. On later views: Lesky, A., *Die tragische Dichtung der Hellenen.* Göttingen 1972. 3. edit. 289-299; On the debates of the last two decades: Kerscher, W., *Handlungsmotive euripideischer Dramengestalten.* München 1969. 24-26, 310-323.

[2] Those, who agree with this opinion, have currently referred to the drama being a satiric play in the dramatic tetralogy, and also referred to the remark of late antiquity, which says: "the drama is rather like a satiric play since it takes a turn to happiness and delight as distinct from the tragedic practice. So they cast *Orestes* and *Alcestis* out being not suitable to the poesy of tragedy, because they start with misery and end with joy and happiness which is rather characteristic of a comedy." At any rate, I have no knowledge of anybody qualifying the Orestes as a comedy, on this basis.

[3] According to N. Wecklein, for example, Herakles can persuade Admetos — who has solemnly promised his dying wife that he would never put up another woman — to put up a woman all the same, and so he gets back his own wife to whom ho made the vow (*Bursians Jahresberichte* 3 1874—75 477). Also A. Schöne sees the source of a strong, not to mention, a mordant humour in the contrast standing between the noble character of Alcestis and him for whom she lives and dies, between her self-effacing death and the selfishness by which it is requested and expected.

(Über die Alkestis des Euripides. Kiel 1895., the work being not available for me, I know of it from a review by N. Wecklein: *Bursians Jahresber.* 88 1896, 108-109).

[4] Heinemann, K., *Thanatos in Poesie and Kunst der Griechen.* München 1913. 41-44.

[5] A. Dieterich RE VI 1254 s. v. Euripides.

[6] Decharme, P., *Euripide.* Paris 1893. 360. This was already rejected by Dieterich; however, Decharme did not consider the drunkenness of a hero impossible in a tragedy.

[7] Rauchenstein, R., *Die Alkestis des Euripides als besondere Gattung des griechischen Dramas.* Arau 1947.

[8] The standard-bearer of the former current was A. W. Verall who in his famous book — *Euripides the rationalist.* Cambridge 1885 — declared that the aim of the whole

of the play was the critique of the legend and "to expose it as fundamentally untrue and immoral". The initiates understood it and the crowd may have been happy with the tale. Verall also seemed to know that Alcestis was really apparently dead and that is why Herakles — having recognized so — could bring her back (77-8). C. Lindskog, however (*Studien zum antiken Drama*. Lund 1897. 48-50), tried to show that Euripides censures the notion of the society of his own time according to which it is natural that the women dies instead of the man.

[9] Buchholz, E. *De Alcestide Euripides*. Osnabrück 1864. Lindskog, who himself treats the play as a tragedy abounding in comic elements, also thinks it to be an early work of Euripides, when the author still could not weld the two elements into a unified structure (1. c. 42-54). Anyway, when the play was performed the author was some forty years old, he first contested 17 years earlier, and won in 442.

[10] For example A. Schöne, according to whom what Euripides did was parodize former drama of Phrynichos, so that "er hat die wesentlichen Züge des älteren Dramas beibehalten, und er hat mit einer Figur, die bisher durch ihre konventionelle Gestalt gedeckt war, bitteren Ernst gemacht, hat ihre Konsequenzen gezogen und sie unbarmherzig in ihrer widerspruchsvollen Nichtigkeit ans Licht gestellt". We must not forget: all this is considered by Schöne to be the source of comic essence.

[11] Lesky, A., *Alkestis, der Mythos und das Drama*. Sitzungaber. d. Akad. d. Wiss. Wien, Phil.-hist. Kl. 203, 2 (1925).

[12] Zürcher, W., *Die Darstellung des Menschen im Drama des Euripides*. Basel 1947. 24-42, with bibliography.

[13] "Was sein Leben retten sollte, hat erst recht vernichtet" — as is succinctly expressed by Lesky: *Die tragische Dichtung der Hellenen*. 1. edit. (Göttingen 1956. 161).

[14] It is A. River, who particularly accentuates the satisfying ending, seeing the change and war of life and death, of light and shade, until — through hard ordeals — life wins. Also the figures are characterized and deployed according to this change. The structure is "au plus fort de l'angoisse nous conservions l'espoir que tout n'était pas perdu, comme si tant de grâce et de beauté morale ne pouvait pas périr" (*Essai sur le tragique d'Euripide*. Lausanne 1944. 41-50, quotation is on the page 50. Perhaps the point if time is not unimportant: the end of the war.)

[15] Fritz, K. v. *Euripides' Allestis und ihre moderne Nachahmer und Kritiker*. Antike und Abendland 5 (1956) 27-70. Among studies on these lines must be mentioned in the first place: Kullmann, W., *Zum Sinngehalt der euripideischen Alkestis*. Antike und Abendland 13 (1967) 127-149. — R. Goossens has a proper place, whose work — *Euripide et Athènes*. Acad. Royale de Belg. Classe des Lettres et des Sc. Mor. et Polit. Mémoires 55, 4. Bruxelles 1962. — was issued after the study of K. v. Fritz, and maybe that is why his name is so rarely mentioned in the later bibliographies on *Alcestis*, though the work was written during and after the war, in the forties, and, even then, it has a similar opinion to that of v. Fritz or Kullmann. The heroic self-denial is only reasonable for the point of view of the descendants, it is they who are made happy; that is why they praise and honour the dead person. Honour is born from suffering; as also the honour of Alcestis. But what is mourning or fame worth to a dead person? "Mais cette vie si ardemment répandue, mais la pauvre âme perdue du mort, que peut-on pour elle? Jamais la douleur n'a autant de honte de son impuissance. Cet aspect du problème du sacrifice est traité dans l'Alceste" (1. c. 46). Popular belief could solve the problem by making the honourable dead divine (as also Alcestis according to the end of the Chorus-song of Ananke). However, Euripides is aware this is not true (this is what the first half of the Chorus-song tells us), so the problem is, for him, insoluble (51-52).

[16] The two-foldedness of the traditional story (according to him the "melodramatic plot") and the ironic representation ("ironic plot") is analyzed in this manner by W. D. Smith: *The Ironic Structure in* Alcestis. Phoenix 14 (1960) 127-145, according to whom "the ironic plot offers an analysis and criticism of the attitudes and beliefs implied by the melodramatic plot and by the myth itself" (127, cf. Rodich, H., *Untersuchungen zur Tragik der euripidischen Tragödie*. Heidelberg 1968. 38-43), the expression "dislocation of values" is also used by him (145); so Ph. Vellacott sees the play representing the consequences, if in a society, whose scale of values is laid down by men, and which considers it natural that a man should live at the cost of a woman's life, once somebody takes this woman's profession seriously: the woman dies in it and the man grows unhappy (Ironic Drama. Cambridge 1975. 101-105). Similarly v. Fritz, too, however, expressing the idea on a general human level. (1. c. 69, cf. 57-58). Also R. Falus accentuates the sociological-critical message, on the other hand, he is rather nearer to v. Fritz's opinion. *(History of antique Grecian literature*. Budapest 1964. I. 381-2).

[17] Herakles is a ridiculously heavy eater, rather suited to a burlesque (eg. above note 5). — Herakles who faces death day by day (cf. v. Fritz 1. c. 61; Albini, U., *L'Alcesti di Euripide.* Maia 13 1961 24 etc.), is the incarnator of heroism, for which a need is felt in Athens (Goossens 1. c. 44, and whose life's tragic feature the play tactfully refers to) Lesky, A., *Die griechische Tragödie.* Stuttgart 1938. 145) etc. The end is cheerful (eg. note 7 above) — it is the ending which sharpens the piercing dissonance between the optimistic brightness of the play and rough reality (v. Fritz 1. c. 64-66), between the sophistic, non-tragical world-concept and tragic reality (Rohdich 1. c. 31). The promise of Admetos and the breaking of it for the sake of she whom he made it for: humoristic play (note 3 above) — Admetos unconscious failing on the moral ordeal (Smith 1. c. 144-145). The taking seriously of the traditional characters of the traditional story, and the drawing of the consequences: the source of comicum (note 18 above) — the source of tragicum (tragic irony) (note 15 above). All this thrust the unceasing debate on the figure of Admetos into prominence (cf. Lesky, A., *Der angeklagte Admet.* in: *Gesammelte Schriften.* Bonn—München 1966. 281-294), but the source of tragic essence is now seen, by most interpreters in the situation rather than in the characters. The case is somehow different in the question of the critique of the myth. Due to 19th century conceptions Euripides — based on the selfconfident rationalism of science — reveals the falseness of the world-concept of myth either from a natural or from a moral point of view. This is accepted as well by later interpreters (natural-philosophically: Kullmann 1. c. 147-148, sociologically-critically: Vellacott 1. c. 101-105), but over and above that, by means of confrontation of the myth and reality, they also see a new lesson to be drawn concerning human life (cf. e. g. v. Fritz 1. c. 68; Kullmann 1. c. 149), which is, to some extent, the recognition of the restricted potentialities of man, and of the tragic feature of reality.

[18] This word may be suspicious for everyone who knows *Euthyphron* of Platon (Euthyphron is also going to institute proceedings against his father, Admetos also puts the blame on his father), but we have no textual facts of harping on the notion of "*hosion*" in the fifth century.

[19] "Die darin liegende Götterkritik ist unverkennbar". — writes Kullmann (1. c. 131), according to whom the non-committal attitude of Apollon makes his gift appear to be doubtful even in the prologue — and he refers to the 114. line of *Hippolytos.* However, the "Götterkritik" is really mentioned there (120), while not in the case in hand.

[20] Also I do not consider the view of Kullmann persuasive, by which Euripides practically puts the blame on Apollon (with his ambiguous gift) for the substitution and for its grave consequences (1. c. 134, speaks milderly: 143). Lesky's judgment seems to be more correct (Die tragische Dichtung, 298): "Ein Ansatz zur Kritik, gewiß nicht mehr, scheint mit der Einsicht gegeben, daß der gute Wille des Gottes nur zu neuem, größerem Leide Führte."

[21] This is the logic of every one who prays (which naturally may be originated in magically irresistible ideas), so the reference to former hearings and assistance is a current element of prayers, e. g. Homer Il. 1, 451-456; 5, 114-119; 10, 278-280, 285-291; 16, 233-238; Sappho fr. 1, 5-7 & 25-28, to this Page, D. L. *Sappho and Aleaeus.* Oxford 1955. 17, with a number of further examples.

[22] Sophocles, *Ant.* 555, 450-461.

[23] Cf. Kerscher 1. c. 32.

[24] On the question of the critique of the text see the commentary of A. M. Dale (Euripides, *Alcestis;* Oxford 1954. 105).

[25] In this respect it is not essential which meaning we attach to the word 'betray': 'let down' or 'desert'. At any rate the meaning 'desert' is not suitable in the 659. line, and the word has by no means a pejorative quality in the final scene (1059), and because the author does not obviously use the word by chance again and again through the whole play (cf. Smith 1. c. 130 too), the meaning probably must remain the same.

[26] In this manner, not only "the dialectic feature of Alcestis' love" manifests itself in the word 'betray' — as Paduano sees —, but reality as a whole, the dialectic nature of human affairs. So, I would by no means delete the 1095. line, as would Dale, because this very duality is emphasized by Herakles ("I praise you for being so constant a lover of your wife"): Is Admetos really faithful when breaking his word given to his wife, or when he is sticking to it? Although the thinkers of the age concerned themselves with the question of fidelity less than one would expect, the problem of fidelity and unfaithfulness (of their transition) in other connexion could not be unknown for the Athenian audience of the age, cf. Á. Szabó's study on the story of Gyges of Herodotos (*Old*

Persian short stories. Budapest 1948. 35)? although the word 'fidelity' does not appear even in Gyges' context.

[27] The statement that the death of Pheres or his wife would have been good for Alcestis and Admetos comes from Alcestis as early as in the lines 295-296. He who inserted these lines into the Pheres scene (651-652) was not a skilful inserter, but construed the text correctly. Interpreters in the debate agree in part with one side, in part with the other, reflecting the contradictions. (Pheres is agreed with by e. g. Ch. R. Beye: Alcestis and Her Critics. GRBS 2 1959 119-121; Admetos is agreed with by e. g. Vicenzi, O., *Alkestis und Admetos*. Gymnasium 67 1960 531, or Burnett, A. P., *The Virtues of Admetos*. ClPh 60 1965 248), both of them are condemned by e. g. v. Fritz l. c. 60; Smith l. c. 135-136), and some think that both of them are right from their own point of view (e. g. in his edition L. Weber, Euripides Alkestis. Leipzig 1920. 43), but Zürcher is right (l. c. 34) when asserting that the decisive factor is the point of view.

[28] Modern interpreters judge this scene as contrarily as the Chorus itself. To some extent they see Admetos' absolute hospitality, by which he practically deserved the regaining of Alcestis (such, most of the earlier interpreters, e. g. in his edition L. Meridier: *Euripide I*. Paris 1925. 52; among the later Albini l. c. 6; Burnett l. c. 247; Paduano l. c. 147-159; etc.), Zürcher is more sceptic (l. c. 39-40); he judges the case negatively) Admetos is not selfless, he has no consideration for anyone but himself in his justifications lest people should think ill of him; declaring Alcestis unknown makes his love and fidelity questionable; regaling Herakles he breaks his promise made in the 343. line; with his ambiguous words he leads Herakles astray — concerning the death of Alcestis — though she has died instead of him; and from the whole scene appears the contradiction between the values Admetos and his family speak of, and between the characteristic features they show (v. Fritz l. c. 59-60, Smith l. c. 135; Kullmann l. c. 140).

[29] The ironic essence is seen by Smith (l. c.) in the revealing of the contradictory nature of the play, in the coexistence of illusion and reality. He is often right, sometimes constrained. Cf. Bergson, L., *Die Relativität der Werte im Frühwerk des Euripides*. Stockholm 1971. 52-64.

[30] This idea is set forth in a fine style by Kerscher l. c. 241, 244. Cf. v. Fritz l. c. 33.

[31] Vicenzi thinks so recently; l. c. 520-521; Kerscher l. c. 239-241.

[32] Cf. Smith l. c. 141.

[33] The verb *hamartanó* is surely not occasionally used repeatedly for the loss of the wife (144, 342, 615, 879), since it bears an association with the image of *mistaking, failure*.

[34] In this respect the promptings are indifferent, whether she did it because of loving him, which is mostly treated natural ("And of course she loves Admetos — what else made her die for him?" Dale l. c. xxvi), or it was only through a simple sense of duty, without any emotional attachement with him (as the extremest point of view says e. g. Beye l. c. 123-125).

[35] According to the structural scheme given here it is the Chorus which conveys the ironic quality at the end, as Kullmann says it is — on the contrary — the Chorus-song which makes the ending appear so (l. c. 145).

[36] The scene between Pheres and Admetos is — so to say — seen in another light as what we saw in the scene between Alcestis and Admetos: Pheres holds a mirror up to Admetos (v. Fritz l. c. 41.).

[37] The servant and the Chorus at the beginning; the recognition of Admetos at the end (Kerscher l. c. 246.).

[38] At any rate not the scene between Pheres and Admetos, as is seen by some interpreters.

[39] Cf. also note 28 above.

[40] Rohdich l. c. 38.

[41] Cf. v. Fritz l. c. 61; Albini l. c. 24-25. Goossens (l. c. 40-43) sees the cause of the longer dissection in the colonizations after the failures in Thrace.

[42] This is very soundly proved by Krescher in the first place, l. c. 245-251.

[43] This passage is perceived by Lesky (Die griechische Tragödie 145) and Albini (l. c. 24), but they do not draw other conclusions.

[44] Cf. Kullmann l. c. 140-141.

[45] Interpretations are different. According to Beye (l. c. 123-127) Alcestis is short-sighted, selfish and does not even love her husband. Also v. Fritz speaks of an estrangement between the consorts (l. c. 58-59). R. Browning was likely the first who, in his *Balaustion* — half translation, half commentary, almost a rewriting of *Alcestis* —

interpreted the passage as if death had had different meanings for Alcestis when she took it on herself and when she actually faced it (v. Fritz l. c. 40-41). This probably had an influence on Wilamowitz — who knew the poetry of Browning well (Erinnerungen, Leipzig 313) — and in whose opinion a kind of disillusion captured Alcestis during the years of marriage; what the young fiancée accepted with enthusiasm was regretted to a certain extent by the wife and mother and, though she loves her husband and does not changes her mind, she would not likely repeat it *(Griechische Tragödien.* Übersetzt von U. v. Wilamowitz-Moellendorff. III. Berlin 1926. 7. edit. 86-87). Also the later interpreters mostly see that one cannot speak about estrangement, however, the sacrifice has grown to be an obligation, a heavy burden for Alcestis (Kullmann l. c. 131), or, at least, the prime mover has been different: care for her children (Vicenzi l. c. 526-528), family (Smith l. c. 137), and marriage (Burnett l. c. 244-245). V. fi Beneditto — who also considers Alcestis' love to be questionable — sees in her a first endeavor to form a model of understanding ruling over passion, a model which reaches a summit in the figure of Phaidra (Euripide: teatro e società. Torino 1971. 29-30). Alcestis' absolute love is accentuated by Paduano (l. c. 39-61), according to whom the twin main themes of the whole play are love and death (35).

[46] Alcestis tells her reasons and the recepient may judge them — says Burnett (l. c. 244). But there is something more: Euripides wants to have a kind of alienating effect on the spectator not to be driven by a pathetic sympathy in judging the whole attitude of Alcestis or more closely her sacrifice. Smith (l. c. 134) also speaks about something similar but in relation with Admetos. As Smith says, Euripides expects of the spectator "that they . . . reconsider from their own point of view the human problems and values inherent in the myth".

[47] Cf. the former standpoint of Lindskog and the later one of Vallacott (note 8 & 16 above).

[48] On correspondences between the Samos War and the tetralogy performed in 438 see Goossens (l. c. esp. 37-40), but he sees a very direct connection with daily politics.

[49] Pindaros fr. 76; Thukydides 2, 41, 1; Pindaros fr. 77; Plutarchos, De glor. Athen. 350 b.

[50] With reference to the arts see the fine analysis of J. Gy. Szilágyi in: Ritoók, Zs.—Sarkady, J.—Szilágyi, J. Gy., *The Golden age of Grecian Culture.* Budapest 1968. 435 — It is not impossible — as was supposed by more since H. Müller-Strübing *(Die attische Schrift von Staat der Athener.* Philologus suppl. 4, 1. Leipzig 1884. 43), — that the limiting of the liberty of comedy-writers between 440/439 and 437/436 aimed to silence the manifestations against Pericles, and in reference to the Samos War. — Pericles was proud of the victory, however, he knew what his enemies did know (who defended the interests of the Allies driven of course not by a selfless love of liberty). Aristocratic circles — as early as in the forties, when Pericles used the tax taken from the Allies for the beautification of the town — were harping on it: "Hellas may feel a terrible dishonour fallen to it and to be treated in an obviously tyrannical way." (Plutarchos, Pericles 12, 2.) The power "in your hands is already a despotic power, whose seizing is unlawfulness, and whose release is a sheer danger". — these are, on the other hand, the words of Pericles (Thukydides 2, 63, 2), and he was not likely to have so concluded only in the first years of the Peloponnesos War.

[51] Probably it was earlier than 431 that Pericles knew that "the Allies, as soon as we are not strong enough to make a war on them, will not remain in peace" (Thukydides 1, 143, 5). He must have been taught this conclusion by, among other things, the case of Samos.

[52] Cf. Smith l. c. 145.

Réflexions sur « Candide »

I

A la date du 1er mars 1759, Grimm écrit à propos de *Candide:*

« Il ne faut pas juger cette production avec sévérité; elle ne soutiendrait pas une critique sérieuse. Il n'y a pas dans *Candide* ni ordonnance, ni plan, ni sagesse, ni de ces coups de pinceaux heureux qu'on rencontre dans quelques romans anglais du même genre; vous y trouverez en revanche beaucoup de choses de mauvais goût, d'autres de mauvais ton, des polissonneries et des ordures qui n'ont point ce voile de gaze qui les rend supportables; cependant la gaîté, la facilité qui n'abandonnent jamais M. de Voltaire . . . rendent la lecture de *Candide* fort amusante. »

Grimm rend parfaitement sensibles nombre de problèmes aujourd'hui encore irrésolus de cette œuvre voltairienne. Ce dont il parle peut et doit être repensé — même après plus de deux siècles; il s'agit avant tout du plan et des structures, de la scène d'Eldorado et de ce que le critique taxe d'*ordures* et de *mauvais goût*. Sa remarque relative au roman anglais nous renvoie au rôle de l'Angleterre et de sa culture, ainsi qu'à la problématique historique et théorique de *Candide*.

*

Selon les instructions strictement aristotéliques, il n'existe, en effet, dans ce roman, ni *ordonnance*, ni *plan*, alors même que Voltaire jugeait fondamental le triple principe de l'introduction, de l'exposé et de la conclusion, principe dont il se réclamait même en historiographie. Candide chassé du Paradis terrestre pourrait être éventuellement considéré comme une exposition, puisque c'est cet événement qui le force à se lancer dans sa série d'aventures, mais la scène finale n'amène certainement pas de solution.

L'archétype de ce genre de roman a été créé par Héliodore dans ses *Amants malheureux*, œuvre d'un popularité extrême au XVIIe et au XVIIIe siècle. En 1719, un traducteur anglais anonyme taxait l'auteur de « one of the Noblest Genius » qui aient jamais vécu. Chez Héliodore, tout comme chez Voltaire, les amoureux se poursuivent à travers le monde entier pour se retrouver enfin, au dernier chapitre, après tant de vicissitudes. L'histoire d'Héliodore trouve une fin sans équivoque dans le mariage des héros, mais celle-ci n'existe pas chez Voltaire, et non seulement parce que Cunégonde enlaidie n'attire plus Candide, ce qui remet en question le sens de toutes les aventures précédentes: indépendamment de sa beauté ou de sa laideur, Cunégonde cesse de représenter la valeur sensée première pour Candide qui choisit, cherche ou accepte un nouveau type du sens ou de la valeur de la vie — le travail. Une nouvelle histoire s'ouvre avec « il faut cultiver notre jardin », même si nous accordons au rabaissement de Cunégonde un sens tout autant symbolique que concret. Ce dernier est flagrant: l'héroïne de toute beauté (ou considérée comme telle) du roman devient laide au cours de ses épreuves, son physique est tout aussi déformé que celui de Pangloss ou de la vieille femme. Cette Cunégonde concrète ne peut plus attirer le Candide concret.

Cependant, sur la base de *Notebooks*, nous pouvons attribuer un sens symbolique aussi à la dérision. Voltaire use d'une formule quasiment baudelairienne: « Le bonheur ressemble à l'île d'Itaque qui fuyait toujours devant Ulisse. » Le bonheur retrouvé chez Héliodore devient, chez Voltaire, le bonheur irrémédiablement perdu. Le *travail* n'est point une nouvelle quête du bonheur, mais celle de la tolérabilité de l'existence.

La plupart du temps, c'est le hasard qui s'impose dans *Candide;* ce fait, ainsi que la carence d'une conclusion rassurante ont pu suggérer à Grimm son idée sur l'absence d'*ordonnance* et de *plan*. Mais il n'est pas le seul à mélanger la structure et l'univers du roman: deux siècles plus tard, Gilbert Highet croit pouvoir dire que

« the story of *Candide has no pattern* — except the elementary pattern of constant change and violent contrast, which can scarcely be called a pattern of at all. It would be perfectly easy for us, if a new manuscript of the book were discovered containing half a dozen fresh chapters on the adventures of Candide in Africa or in China, to accept them as genuine. »

Il est tout à fait pertinent de poser la question: pourquoi Voltaire ne conduit-il pas son héros, au cours de sa série d'aventures, au-delà des limites de l'univers chrétien? pourquoi, plus précisément, l'histoire prend-elle fin sur territoite turc, donc mahométan? L'une des comparses essentielles du roman — nous pourrions dire, une héroïne secondaire —, la vieille arrive aussi jusqu'à ce monde mahométan, mais celui-ci — du Maroc à l'Azov — se situe dans le rayon d'action immédiat de l'univers chrétien. Et l'un des personnages épisodiques du roman, le marin pousse jusqu'au Japon . . . Mais Candide qui est à la pointe de la hiérarchie des personnages du roman va à l'aventure dans une aire géographique plus étroite, ou encore: plus homogène que ces figures accessoires. L'histoire de Candide se déroule, à tout coup, dans le temps de la narration, au moment donné; l'aventure à la frontière, de la vieille, l'héroïne de second rang est arrivée dans le passé, mais à un moment pouvant être historiquement fixé avec plus ou moins d'exactitude; le marin est — soi-disant — allé jusqu'au Japon, soi-disant, car il ne mentionne ses impressions vécues qu'au niveau du racontar (ou du juron).

Cependant, la hiérarchie des personnages ne motive qu'en partie le fait que l'aire des vicissitudes de Candide — auquel les autres figures du roman sont tout autant subordonnées que celles de la tragédie au héros, ou les autres personnages de la chronique au roi — est plus restreinte que celle de la vieille ou du marin. Le héros de *Scarmentado* — auquel il donne son titre et dont il est essentiellement la seule figure de proue — pousse, au cours de ses aventures héroïques jusqu'aux Indes et en Chine.

Voltaire a composé *Scarmentado* soit en 1747, soit en 1753-1754, donc de toutes façons avant le tremblement de terre de Lisbonne; mais il ne l'a publié qu'en 1756. Selon la note de l'édition de Kehl, la date de l'article *États, gouvernements* du *Dictionnaire Philosophique* est 1757. Les personnages de cet exposé politique sous forme de conte et partie en dialogues parcourent l'Asie à la recherche de la forme d'État la meilleure. Voilà les deux ouvrages — *Scarmentado* à la première personne du singulier, et *États, gouvernements* de genre mixte — qui préparent directement l'apparition de *Candide*. Si donc, cette fois-ci, Voltaire évite de conduire son héros en Asie ou en Afrique, cela ne peut être que le résultat d'une soigneuse réflexion artistique.

Le monde de *Candide* est un monde homogène, puisque — malgré les divergences de culte et de structure sociale — c'est un monde chrétien. « Les peuples de l'Europe ont des principes d'humanité qui ne se trouvent point dans les autres parties du monde . . . les Européens chrétiens sont ce qu'étaient les Grecs . . . » — nous dit Voltaire.

La scène de *Candide* est l'Europe ballottée entre l'hégémonie et l'équilibre, l'Europe ainsi que ses dépendances. Les grandes collisions du XVIIIe siècle, surtout la guerre de Sept Ans sont à l'échelle mondiale, s'étendent à plusieurs continents. Voltaire a composé *Candide* dans la première phase de la guerre de Sept Ans à laquelle participaient presque tous les pays de notre continent, tandis que la Turquie observait la neutralité. Le monde de *Candide* est un monde homogène et, cette homogénéité, le roman la rend sensible à plusieurs niveaux.

Premièrement, nous en avons la démonstration dans les systèmes de politique mon -

diale, de guerres et d'alliances. Les allusions à ces conflits armés sont abondantes dans le roman: le héros y participe ou en est, au moins, informé. Deuxièmement, la chrétienté est supranationale. Déjà au Moyen Age, la Papauté était une institution au-dessus des nations; une autre, des temps modernes, est la Compagnie de Jésus. Des Jésuites allemands, polonais et italiens sont à l'œuvre au Paraguay et, même si — par suite de la guerre contre le roi d'Espagne — les membres ibériques de l'ordre sont accueillis avec moins d'obligeance, ils restent tous, avant tout, les représentants de cet ordre supranational et ne sont qu'en second lieu les membres d'une nation donnée. Troisièmement, l'unité est assurée dans le monde entier par la présence des marchands. Quatrièmement, les Juifs omniprésents sont également les piliers de cette unité, car — selon Voltaire — ils jouent un rôle de choix au sein du monde international des finances. Cinquièmement (et c'est là l'exemple typique de l'internationalisme au XVIIIe siècle) Candide, l'Allemand discute de la littérature anglaise avec le Hollandais Martin et l'Italien Pocurante. Ce qui est essentiel, ce n'est pas que le noble vénitien se fait le porte-parole de l'anthipathie de Voltaire à l'égard des lettres d'Angleterre, mais le thème même de la conversation, surtout si nous tenons compte du statut social de ses personnages. Un échange d'idées de ce genre n'aurait pu, naguère, avoir lieu qu'en langue latine et entre humanistes érudits, et sur des sujets bibliques ou classiques.

Les entrelacs de la politique mondiale, la chrétienté, les marchands, les hommes d'affaires juifs, la littérature anglaise — voilà les éléments qui assurent l'homogénéité intime du monde de *Candide*. Or cette unité se désagrégerait, si Voltaire menait son héros aux Indes ou en Chine. Qu'aurait-il en effet à voir à des structures divergentes aussi bien sur le plan politique et social que religieux et culturel? Même l'idée d'un voyage aux Indes ne peut se poser: en 1758, l'année de la composition du roman, les guerres coloniales avaient bien commencé, mais il n'était encore nullement évident, du moins pour l'auteur, que, à la fin de la guerre de Sept Ans, la colonisation européenne, plus précisément anglaise des Indes serait un fait accompli. En 1757, lorsqu'il rédigeait l'article *États, gouvernements*, Voltaire considérait encore le règne des grands mogols comme le problème crucial des Indes.

Mais alors, pourquoi *Candide* prend-il fin en Turquie, dans un pays musulman?

C'est un passage de l'*Histoire de Charles XII* qui nous en fournit l'explication: « (car) la rapacité et la tyrannie du grand-seigneur ne s'étendent presque jamais que sur les officiers de l'empire, qui, quels qu'ils soient, sont esclaves domestiques des sultans; mais le reste des musulmans vit dans une sécurité profonde, sans crainte ni pour leurs vies, ni pour leurs fortunes, ni pour leur liberté. »

Un quart de siècle plus tard, en composant *Candide*, Voltaire continuera à subordonner sa plume à l'esprit de l'*Histoire de Charles XII*. Pangloss « qui était aussi curieux que raisonneur » interroge le propriétaire de l'un des petits lots de terre, pour savoir « comment se nommait le Mouphti qu'on venait d'étrangler. » « Je n'en sais rien, répondit le bonhomme, et je n'ai jamais su le nom d'aucun Mouphti, ni d'aucun Visir. J'ignore absolument l'aventure dont vous me parlez; je présume qu'en général ceux qui se mêlent des affaires publiques périssent quelquefois misérablement, et qu'ils le méritent; mais jamais je ne m'informe de ce qu'on fait à Constantinople; je me contente d'y envoyer vendre les fruits du jardin que je cultive. » Des grands-visirs surviennent et disparaissent, les sultans se succèdent, mais les simples Musulmans vivent en toute sécurité personnelle et matérielle selon le chroniqueur de l'*Histoire de Charles XII* et selon le fermier qui prend la parole dans *Candide*. Quels que soient les changements politiques enregistrés à Constantinople, les produits du fermier seront toujours accueillis au marché et achetés. Candide montera donc une petite exploitation agricole. (En 1758, l'Angleterre n'est pas encore un pays industriel, les crises de la surproduction restent encore inconnues.)

La possibilité d'un jardin de Candide en Turquie est fondée sur la sécurité de la propriété. La défense de celle-ci est l'une des questions fondamentales de l'Europe aux XVIe-XVIIIe siècles, et se situe également au centre même du système de valeurs voltairien. Voilà le point où je dois m'essayer à une interprétation du passage de l'Eldorado, car il est accoutumé de supposer une étroite corrélation entre celui-ci et le jardin en Turquie.

*

« Fifteen of eighteen critics maintain that Eldorado represents Voltaire's ideal society and, that, as such much, it does not exist. Five of six critics argue that it *can* be realized or approximated, whether by the whole of mankind or by a few sages. As for the distinctive traits of this perfect State, the critics as a group mention the following: utility blendes with charm, luxury, with matural simplicity; comfort, good taste, an enlightened public-works policy, peace, happiness, liberty, equality, tolerance, wisdom, justice, deism » — c'est Bottiglia qui nous fournit cette somme des opinions. Lui-même est convaincu qu'Eldorado est « distant future goal » et « an ideal State which, if only a mirage today, may yet become that shining reality of a distant morrow »; il dit également qu'Eldorado « provides happiness for an entire society; the garden, for a few. »

Mais avant tout: dans *Candide*, Eldorado est un pays effectif tout comme la France, les Pays-Bas ou l'Angleterre. S'il est réel, ce n'est pas parce que Candide le visite, y parle au roi, à ses sujets; tout cela pourrait se maintenir dans le domaine de la fiction, Candide pourrait même simplement rêver cette aventure. Une *présence* effective revient à Eldorado — comme Morize nous en avertit déjà — grâce à l'argent que Candide y ramasse. Le trait décisif de la seconde partie du roman, dernière scène comprise, est que le héros est un homme riche. Une fois Eldorado quitté, Candide est essentiellement bien moins en détresse qu'auparavant, il prend de l'assurance, son caractère se fait plus décidé. A l'exception de la première et de la dernière scène du roman, celle de l'Eldorado est la seule qui ne saurait lui être soustraite sans des changements structuraux et idéologiques fondamentaux. Même le passage bulgare pourrait être retranché, bien qu'il fait à plusieurs reprises fructifier ses connaissances militaires fraîchement acquises (en devenant capitaine, en abattant le singe d'une flèche, en tuant l'inquisiteur, le banquier juif, le frère de Cunégonde); il serait, en effet, suffisant de mentionner qu'au château de Westphalie, il a étudié non seulement la philosophie, mais aussi l'art du fleuret ou de l'arc.

Cependant, sans argent — pas de *Candide*. Sans cela, toute la seconde partie du roman n'aurait aucun sens. Un seul exemple pour montrer à quel point Voltaire confère une importance fondamentale à l'argent. Après sa rupture avec le Grand Frédéric, ses *Mémoires* nous révèlent franchement que son indépendance est due à sa fortune: « la pauvreté énerve le courage ». Pour que le héros principal du *Candide* ne glane pas seulement des expériences unilatérales, il a besoin d'argent. Il se le procurera de la façon la moins fabuleuse ou aventurière en passant par Eldorado. Le procédé sera moins scandaleux que le vol ou les opérations boursières — la grande majorité des lecteurs espérés ne comprendraient d'ailleurs rien à celles-ci. Grâce aux utopies et aux relations de voyage, Eldorado est d'ailleurs bien vivant dans l'opinion publique, ce qui offre à Voltaire l'occasion de développer son opinion sur des questions particulièrement essentielles.

Les éditions critiques de *Candide* analysent en détail les sources de la scène en Eldorado; c'est de Raleigh que l'auteur a emprunté la difficulté d'aborder, puis de quitter ce pays; la description de la capitale et de ses édifices vient de Barington, le thème de la *boue d'or*, d'Anson; et ainsi de suite. Foigny, Des Allais, Barington et Prévost parlent des peuples heureux qui n'ont que mépris pour l'argent et la propriété; et Thacker qui m'a fourni, dans ses notes, ces données, nous fait remarquer que Voltaire suivait très

sérieusement l'évolution des colonies des Quakers en Pennsylvanie. Barber insiste également sur ce fait.

Cependant, quelque intéressante que soit la construction d'une œuvre, ou d'un de ses passages à partir d'éléments détectés, cela ne met pas à coup sûr en lumière son essence même. Les matières premières d'une œuvre sont plus ou moins tributaires du hasard et s'avèrent interchangeables. Si Eldorado est inaccessible, l'idée en a pu être empruntée à l'ouvrage de Raleigh, mais aussi inspirée par le fait que le Japon fermait ses portes aux étrangers, car Voltaire considérait un tel comportement comme la marque de la force. Il peut tout aussi bien s'agir d'un trouvaille fortuite que du fruit d'une considération d'ordre artistique: Eldorado doit être inaccessible, car ce n'est que de la sorte que l'aventure de Candide se révélera personnelle et irrenouvelable.

Toutefois, les sources des divers éléments et composants ne fournissent pas la réponse à notre question première: pays réel dans la fiction et pays fictif dans la réalité, Eldorado représente-t-il effectivement l'État idéal voltairien, comme le suppose la grande majorité?

A mon avis, la source principale de la scène d'Eldorado ne doit pas être cherchée dans les relations contemporaines à l'auteur, mais chez Platon. Voltaire, qui possédait de profondes connaissances historiques, a toujours pris très au sérieux la république de Platon: « On se moque de la république de Platon, mais celle de Sparte existait, et plus sévère; celle de Crète aussi. » Quelles que soient les divergences entre *la République* et *les Lois*, la théorie platonicienne comporte toujours certains éléments de base qui sont: l'abolition (ou la limitation) de la propriété privée, la limitation de l'art, la limitation des contacts avec les étrangers. Bottaglia ne nie également pas que nous ignorons l'exact système étatique et social d'Eldorado, que nous savons, par contre, sans équivoque qu'un souverain déiste y règne et que le clergé n'y existe point. « Mais l'argent y fait tout à fait défaut, les auberges sont entretenues par l'État, ce qui rend plausible l'inexistence, tout au moins la vigoureuse limitation de la propriété privée.

On ne saurait certes pas imaginer qu'Eldorado représente l'État idéal aux yeux de Voltaire. Dans le roman, il a une histoire effective: des Incas l'habitent, qui se sont maintenus parmi leurs montagnes. Platon n'est donc pas la source de Voltaire en ceci qu'il lui aurait fourni le modèle de la description du pays; il lui dispense un avertissement, une menace: le noyau réel, historique de l'État platonicien l'invite à compter avec la possibilité de la réalisation d'une telle formation, à la craindre.

Car Voltaire a eu des réactions sensibles à l'extrême aux attaques contre la propriété privée.

Nous lisons de sa plume sous l'article *Égalité* du *Dictionnaire Philosophique*: « Il est impossible, dans notre malheureux globe, que les hommes vivant en société ne soient pas divisés en deux classes, l'une d'opresseurs, l'autre d'opprimés; et ces deux se subdivisent en mille, et ces milles ont encore des nuances. » Citons aussi ces quelques lignes du Chapitre XLIII du *Siècle de Louis XIV*: « Il s'est trouvé des esprits assez aveugles pour saper tous les fondements de la société en croyant la réformer. On a été assez fou pour soutenir que *le tien* et *le mien* sont des crimes, et qu'on ne doit point jouir de son travail. » Voltaire s'est élevé même contre les restrictions, il a dit à propos d'une mesure du Régent: « L'édit le plus injuste qu'on ait jamais rendu, celui de défendre à tous les habitants d'un royaume d'avoir chez soi plus de cinq cents francs d'argent comptant, n'excita pas le moindre mouvement. » Un autre exemple: il attaque violemment Necker pour ses projets concernant la limitation du prix des céréales.

On ne saurait donc imaginer que Voltaire, partisan de la propriété privée, ait dépeint, dans l'Eldorado ignorant probablement celle-ci, le type de l'État idéal, lui qui a tant insisté que l' « esprit de la propriété double la force de l'homme: » Le fait que le

roi d'Eldorado soit déiste ne représente pas un argument convaincant: Voltaire ne jugeait-il pas que Pierre le Grand avait réussi à donner une solution aux problèmes de l'Église et que Frédéric le Grand dirigeait celle-ci de manière despotique. Candide ne compare jamais Eldorado à l'Europe, mais toujours et uniquement à la Westphalie, et c'est cela que ses critiques oublient généralement. Il n'y a pas plus de moines en Hollande ou en Prusse qu'à Eldorado . . .

En général, on parle de trois jardins sud-américains à propos de Candide: la colonie expérimentale des Jésuites du Paraguay; la région des sauvages; Eldorado. Nul ne s'est risqué à supposer que les deux premières seraient l'État idéal voltairien. Pourtant, il leur a consacré une égale et sérieuse attention. Dans l'*Essai sur les mœurs*, il a parlé sur un ton essentiellement plus favorable du règne jésuitique que dans *Candide*, cela pour leur œuvre de civilisation parmi les autochtones. Quant au pays des sauvages, Candide le quitte de plein gré et vante même leurs mœurs.

*

Ludwig W. Kahn compte parmi le petit nombre de ceux qui ne désignent pas Eldorado comme le pays idéal à Voltaire. Inspiré du l'*Éthique protestante* de Max Weber, il note: « Voltaire can hardly be considered a Calvinist or a Puritan, and it is doubtful whether the one-time friend of kings and aristocracy can pass a representative of bourgeois spirit which dominated the new commercial classe, and yet Candide expresses, as Professor Bottiglia has corroborated the same exaltation of moral and activity, that Weber found in Beyter ». Kahn approche notre roman voltairien à partir de *Faust* et il juge que c'est l'exaltation plus haut citée qui pousse notre héros à quitter l'État « idéal » statique, incapable d'une quelconque évolution.

C'est un mérite incontestable de Kahn d'avoir utilisé l'interprétation weberienne dans l'analyse de *Candide*. Toutefois, ses thèses nous incitent à la controverse. Son attention n'est pas retenue par le fait que ce sont des liens personnels qui rattachent Voltaire à l'aristocratie et des liens de classe, à la bourgeoisie, ni par cet autre fait qu'il espérait du roi le renforcement de la roture. Si, à toute force, nous voulons trouver une explication relevant de l'éternel humain pour ce qui est du départ de Candide d'Eldorado, nous n'avons besoin de nous référer ni à Gœthe, ni à *Faust :* nous pouvons relever une impulsion suffisante chez Horace aussi — que Voltaire appréciait tant. L'éloge du travail n'est pas une simple invention du capitalisme; Hésiode n'a-t-il pas déjà chanté son hymne, lui qui jugeait la pauvreté — de même que, plus tard, Lock et Voltaire — comme une conséquence de la paresse ? Il est vrai que, depuis Platon — et à l'exception du *Talmud* —, le travail compta comme une piètre chose, une valeur inférieure, et que, abstraction faite des *Géorgiques* et de quelques ouvrages, sa réhabilitation n'a commencé qu'avec les artisans de la fin du Moyen Age et n'a été menée à bien qu'avec la formation du capitalisme. Je considère moi-même les recherches de Weber, encore plus de Tawney et de Séé, utiles à l'analyse de *Candide*. Mais non dans le cas de l'épisode à Eldorado. En effet, si nous nous y conformions, nous tenterions d'expliquer dans un esprit capitaliste abstrait des causes sociales concrètes.

Sur les pages de *Candide*, la collusion entre l'esprit protestant et catholique, plus précisément capitaliste et non capitaliste se produit deux fois, mais ne retient généralement pas notre attention, parce que nous cherchons, d'un bout à l'autre du roman, les phrases réfutant Leibniz, ou s'en gaussant. Il va de soi que nous pouvons expliquer par la présence de l'éternel Mal dans le monde le passage de l'épisode hollandais, lorsque Candide mendiant est menacé de la maison de travail, ainsi que la conclusion du dernier chapitre, selon laquelle Pacotte reste malheureux malgré l'aumône touchée à Venise.

Pour ce qui est de moi, je juge bien plus convaincante la motivation que nous offre le développement de Séé dans sa critique de l'ouvrage de Max Weber, où il a résumé en partie ses propres recherches et, en partie, celle de Tawney. Candide qui fuit la Westphalie catholique demande l'aumône et est menacé aux Pays-Bas protestants. La demande et la menace sont également naturelles, déclare Séé, puisque, à partir de la fin du XVIIe siècle, « l'on abandonne définitivement la conception de la charité chrétienne: on considère la pauvreté comme une tare, comme le produit de la paresse et du vice »; c'est alors également que l'on applique « de nouveaux remèdes contre la misère », en réprimant sans pitié la mendicité et le vagabondage. C'est l'époque où paraissent le *Giving als no charity*, de Defœ, *Political arithmetic*.

Au chapitre des Pays-Bas, Voltaire peint deux crimes: celui de la mendicité et celui du fanatisme religieux; il les oppose à vertu, travail et tolérance. Le pieux anabaptiste est un excellent homme d'affaires. Il engage Candide qui s'amende, c'est-à-dire, qui travaille. Il serait superflu de démontrer que, aux yeux de Voltaire, le fanatisme religieux est un crime; mais que la mendicité l'est également, nous le lisons dans ce passage de la critique de l'*Essai sur le commerce* de Mélon:

« Il (Mélon) dit que les pays où il y a le plus de mendiants sont les plus barbares. Je pense qu'il n'y a point de ville moins barbare que Paris, et pourtant où il y ait plus de mendiants. C'est une vermine qui s'attache à la richesse; les fainéants accourent du bout du royaume à Paris, pour y mettre à contribution l'opulence et la bonté. C'est un abus difficile à déraciner, mais qui prouve seulement qu'il y a des hommes lâches qui aiment mieux demander l'aumône que de gagner leur vie. »

En Hollande, on refuse l'aumône à Candide; à Venise (bien que le Hollandais Martin doute du succès de ce geste), c'est lui qui fait l'aumône. Le sort de Pacotte et de Girofflé démontre que cette action était nuisible. Il est possible que — par rapport à toute l'œuvre — cet enseignement comporte un sens selon le *Giving als no charity*. En tout cas, l'échec de cet acte de charité justifie ceux qui avaient, précédemment, menacé Candide de la maison de travail. D'ailleurs, celui-ci a déjà pu faire l'expérience que le travail est une bonne chose. Il travaille à deux endroits: chez le pieux anabaptiste, le tolérant homme d'affaires, et dans son jardin de Turquie. Il n'a nullement à fuir des Pays-Bas, ce n'est pas une catastrophe socio-politique, mais naturelle qui y met fin à son séjour: au cours d'un voyage d'affaires, il fait naufrage. Or ceci est très important: non seulement il n'a pas à fuir, mais aucune contrainte intérieure, aucune « exaltation » ne le pousse à partir (même s'il est vrai qu'il n'a pas encore rencontré Cunégonde, qu'il n'est pas encore devenu l'homme le plus riche du monde). L'expérience n'est donc pas sans équivoque, puisqu'il rencontre également un fanatique aveuglé, un marchand fripon et un philosophe manichéen, mais, malgré tout, c'est dans ce pays que lui est offerte une occasion de travail et, de la sorte, une sécurité.

*

Le monde de *Candide* est celui du hasard et de la détresse; en cela, il ne diffère pas de celui des *Amants malheureux* ou de *Télémaque*. Pourtant, il se distingue par un trait fondamental de ces deux ouvrages et de tant d'autres qu'il y eut encore avant lui. Il lui manque la providence, il lui manque le dieu qui dédommage et récompense les héros. Télémaque souffre chaque fois qu'il ne suit pas le conseil de Mentor. L'ouvrage de Fénelon et celui de Voltaire sont également truffés d'éléments merveilleux, mais ceux-ci présentent des différences qualitatives. Le miracle chez Fénelon est une conséquence divine, dieu dirige l'histoire, le destin de l'homme. Le miracle voltairien provient de l'incalculable, de tout ce qui ne résulte pas du bon sens, de la multitude des facteurs notables

ou insignifiants qui déterminent notre vie. Tout peut arriver à l'homme, car dieu règne sur le monde — suggère Fénelon; tout peut arriver à l'homme, parce que tant de facteurs profanes, sociaux et naturels régissent son existence — suggère Voltaire. « Dieu en faisant l'homme libre, ne l'a point abandonné à lui-même. Il l'éclaire par la raison. Il est lui-même au-dedans de l'homme pour lui inspirer le bien, pour lui reprocher aussi jusqu'au moindre mal, pour l'attirer par ses promesses, pour le retenir par ses menaces, pour l'atteindre par son amour » — professe Fénelon. Dans *Candide*, Pangloss sauve sa vie, mais ce n'est pas parce que dieu ne désire pas sa perte: simplement, parce que l'Inquisition n'est pas aussi expérimentée dans la pendaison que dans le supplice du feu.

L'univers de *Candide* est dépourvu de dieu. Il ne s'agit pas d'un monde d'impies ou d'athées, nous n'en rencontrons aucun représentant sur ses pages, mais d'un monde où dieu ne s'ingère pas dans les affaires, d'un monde sécularisé, même si les Églises et les cultes y tiennent une place sérieuse. C'est l'image du monde qui est sécularisée, donc à l'opposé de celle d'un Pascal, d'un Racine, d'un Bossuet, d'un Fénelon — quelque grandes que soient les divergences entre toutes ces figures. L'éthique de Voltaire est sécularisée, son désespoir est sécularisé. Il répond à la fois à Pascal, à Racine, à Bossuet et à Fénleon, lorsqu'il dit que « la vertu est ce qui est utile à la société. Le vice est contraire. » Il serait trop simple de soutenir que, chez Voltaire, le bien et le mal pascaliens s'intervertissent, car les deux grands penseurs mettent en œuvre des faits différents, des notions, des composantes différentes. Voltaire et l' « optimisme » du XVIIIe siècle nient le mal pascalien et instituent, à sa place, le mal sécularisé. Si le monde est mauvais, ce n'est pas à cause du péché originel, mais à cause d'une administration insuffisante, à cause des gens qui ne prennent pas suffisamment conscience de leurs intérêts, à cause des favoris qui règnent, à cause des États dans l'État (Église, Parlement). Ce n'est jamais la prière, pas plus que l'ascèse, le mépris de soi-même, les diverses vertus chrétiennes qui peuvent nous venir en aide, mais — le travail. Dans *Notebooks*, Voltaire se moque de ceux qui veulent que la virginité soit une vertu. Plus loin, sur les traces de Mandeville et de Mélon, il s'oppose à la conception éthique du XVIIe siècle: « Le luxe ne perd pas les grands États, il les enrichit et polit. »

Le travail, dira le Turc au dernier chapitre de *Candide*, « éloigne de nous trois grands maux, l'ennui, le vice, le besoin. » Je suis convaincu que, pas plus qu'aucun autre personnage du roman, le Turc ne doit être considéré comme identique à un porte-parole de l'auteur. Cependant, ces mots se font entendre à un haut point dramaturgique de l'intrigue: l'affaire de l'aumône à Pacotte est déjà claire, la petite société étouffe toujours plus d'ennui — et les trésors apportés d'Eldorado sont aussi dissipés. Le travail — voilà l'*alpha* et l'*oméga* du système de valeurs voltairien. « Posuit cum in paradiso voluptatis ut operatur. Donc l'homme est né pour le travail . . . donc travail n'est pas châtiment » — lisons-nous dans *Notebooks*. Et, toujours là: « Quelle est la vie la plus heureuse ? la plus tranquille et la plus occupée. »

Dans *Babouc*, le première grande somme voltairienne, c'est à la vue des activités laborieuses que le personnage central recommande à l'ange Iturel de ne pas détruire Persépolis.

*

Grimm voit, dans *Candide*, une masse d' « ordures » sans voile. Le critique allemand ne définit point le terme, mais nous pouvons décider, avec plus ou moins de précision, ce qu'il entendait là.

Selon la définition aristotélique, la tragédie imite les actes des nobles, la comédie ceux des vilains. Ami et disciple de Voltaire, Vauvenargues compare, dans un de ses essais Racine et Molière. Il considère certes les deux auteurs à titre égal géniaux, mais il

remet les lauriers au premier — rien qu'à cause du genre cultivé, tandis qu'il condamne le second pour ses thèmes par trop vils. Prenant la parole dans *le Temple du Goût*, Molière se plaignait: « Ah ! disait-il, pourquoi ai-je été forcé d'écrire quelquefois pour le peuple » . . . C'est-à-dire qu'il regrette d'avoir été contraint à des sujets indignes. Voltaire, dans *les Lettres Philosophiques*, loue Shakespeare, mais se gausse de la scène des fossoyeurs, dans *Hamlet*, scène selon lui dépourvue de goût.

Or, c'est dans un double sens que *Candide* consacre l' « ordure ». Premièrement, en celui-ci : tout comme dans *Babouc* déjà, ce ne sont pas les prêtres, les soldats, les nobles qui forment les bons citoyens, mais les artisans et les artistes. La distinction aristotélique reste valable tant que le grand homme ou le noble homme ne peut venir que d'une unique classe sociale, et tant que la littérature reste l'expression d'une réalité hiérarchisée à partir d'une éthique. J'ai déjà mentionné que, depuis Platon, le travail était jugé généralement indigne. En glorifiant le travail, Voltaire ennoblit le coutumier. Deuxièmement, Voltaire consacre l' « ordure » en accordant plus d'importance à la révélation des faits qu'au bon goût esthétique et éthique donné. En défendant Homère pour ne pas avoir créé des héros de l'époque de Louis XIV, Saint-Évremond appliquait inévitablement le point de vue historique et dirigeait l'attention sur la distance entre les époques. Voltaire a vivement souligné, dans son *Essai sur la Poésie épique*, les différences entre celles-ci, et a mis en évidence le recul entre le contemporain et l'ancien. *Candide* insiste également sur cette distance, mais non entre les diverses époques, mais à l'intérieur même d'une seule : la distance entre l'idéal et les faits concrets, les hommes vivant tout comme les héros de son roman. Voltaire, l'historien tombe souvent dans la moralisation, son ton de prédicant est souvent déplaisant dans son *Essai sur les mœurs*. De cela nous ne relevons presque rien dans *Candide*.

II

Candide est, avant tout, un roman; c'est ce qu'il est coutume, en général, de négliger, d'une part, parce que Voltaire s'est moqué lui-même de ce genre à de nombreuses occasions et, de l'autre, parce que nous sommes habitués à rechercher, sur ces pages, la réfutation des idées de Leibniz, éventuellement, de Rousseau; et aussi, parce que cette œuvre ne trouve pas sa place dans les limites de l'esthétique du XIXe siècle, assise sur le roman. Qu'est-ce que le roman ? — à cette question, une masse immense de littérature essaie de donner la réponse; pour moi, la plus pertinente est celle d'un romancier actif, Forster: « the fundamental aspect of the novel is its storytelling aspect ».

Le noyau de notre histoire est: Candide poursuit Cunégonde. Cette poursuite se déroule dans le cadre d'un monde historique en soi sensé et motivable. Le roman comporte nombre de personnages et leur histoire est parfaite. De Candide à Cacambo, nous pouvons dresser les fiches de l'intrigue, des penchants, du caractère de ces personnages; mais le *dosage* de ces intrigues, penchants et caractères diffère de celui du roman traditionnel du XIXe et même du XXe siècle. Avant tout, c'est une question de rythme: la lecture de *Candide* n'exige guère plus de temps que le spectacle de l'un des drames en cinq actes de Voltaire.

Selon les *Commentaires sur Corneille*, la scène shakespearienne ne saurait rester un seul instant vide. Il en est de même dans notre roman. Or, c'est précisément à cause de l'action touffue qu'il y manque le détail balzacien de celle-ci. Nous n'avons également pas la description microscopique des décors, car les décors n'ont nulle importance, ils n'ont aucune influence sur le caractère ou les actes des personnages, puisque — bien avant la naissance d'un quelconque contact —, ceux-ci doivent continuer leur périple.

Voltaire narre l'histoire de Candide en romancier omniscient, mais cette omniscience diffère de celle de Balzac ou de Stendhal — et premièrement à cause de la pratique scénique de l'auteur: il indique à chaque fois avec exactitude, voire même avec une exactitude extrême, le lieu où se joue l'action et il développe, à notre intention, son support anecdotique aussi. Il dose ses révélations conformément aux situations; ainsi, ce ne sera que dans l'épisode à Venise que nous apprendrons, au cours de la conversation sur les lettres anglaises, que Candide n'a jamais eu d'opinion personnelle. Chaque fois qu'un personnage parle de quelqu'un ou de quelque chose, il n'en dit que ce qu'il a relevé lui-même à ce propos, ou que ce qu'il considère comme notable; ainsi, Cunégonde racontera que le capitaine avait la peau blanche.

Dans la deuxième dédicace de *Zaïre*, Voltaire a loué son traducteur anglais, parce qu' « il a senti . . . que le poète doit se cacher toujours, pour ne laisser paraître que le héros ». Au premier chapitre de *Candide*, l'auteur à encore fort à faire : il doit présenter les personnages, il doit esquisser les lignes de force; mais à la fin du chapitre, il se retire déjà à l'arrière-plan, il se cache derrière ses personnages. A propos de chaque pays, il ne dit également que ce que ceux-ci étaient en mesure d'y voir, d'en comprendre.

Le personnage principal de notre roman est un jeune Allemand; et les autres figures marquantes sont aussi — presque sans exception — allemandes. A la revue des habitants du château en Westphalie, nous avons le baron, son épouse, son fils, sa fille, Candide, maître Pangloss, Pacotte, la petite servante. A l'exception des deux premiers, tous réapparaîtront aux points forts du roman et le conflit premier se déroule aussi entre eux ou avec eux. Le fait qu'ils soient Allemands n'est point un facteur négligeable. A Eldorado, Candide se rappelle la Westphalie — et non l'Europe. D'un bout à l'autre de son périple, l'Empire « lui tient compagnie » et à ses compagnons aussi. Disciple de Leibniz et de Wolff (ce qui n'en fait pas forcément un Allemand), Pangloss voudrait enseigner à une université allemande. A quel point l'Empire imprègne leurs fibres, nous le comprenons lorsque Pangloss compose, en Turquie, un mémoire pour démontrer que le baron ne saurait empêcher le mariage de sa sœur; que la vanité sociale de Candide, interlocuteur de plusieurs rois est mortifiée par l'opposition du baron; que celui-ci s'ancre, à tous moments, à l'éthique féodale.

Pourtant *Candide* n'est pas uniquement une histoire allemande, bien que la nationalité de ses personnages ne soit pas le fruit du pur hasard et que, par endroit, on reproche aux personnages principaux, même si cela ne se fait pas méchamment, leur origine (par exemple, la vieille femme et Cunégonde, la fille de Paris et Candide). A cette époque, l'Allemagne a, pour la France, plus d'importance peut-être que l'Angleterre; mais ce qui ne fait pas de doute, c'est qu'elle l'a pour Voltaire. Les causes en relèvent de la politique extérieure, du droit, de la théorie sociale, de la philosophie. Mais, au-delà de ces considération, la présentation d'un panorama européen est une tâche convenant mieux à un jeune Allemand qu'à tout autre. L'Allemagne morcelée, l'Empire romain-germanique vivant ses derniers cinquante ans est le pays des grandes guerres, la patrie des mercenaires et des juristes . . .

*

Candide entre en scène dans un château de Westphalie, son origine est obscure, la domesticité le soupçonne d'être l'enfant naturel de la sœur aînée de Monsieur le Baron; de toute façon, il n'est pas de si basse extraction qu'il ne puisse profiter de l'enseignement dispensé par Pangloss, qu'il ne puisse être choisi comme partenaire d'amour de la baronnesse. La période que Candide passe — selon Thacker, il s'agit de deux années ou deux années et demie — en partant du château de Wesphalie pour arriver au jardin de Turquie,

doit être considérée comme un apprentissage. Jusqu'à l'épisode d'Eldorado il mène une existence subalterne; ensuite, il domine sa situation. Bien qu'il n'ait guère de goût pour la vie militaire, il a parfaitement assimilé le métier chez les Bulgares — comme cela ressort de plusieurs allusions. Selon tous les indices — et puisque nous ne tenons pas d'information contraire —, il a dû bien travailler en Hollande; autrement, comment l'anabaptiste en aurait-il fait son compagnon dans ses voyages d'affaires? C'est un caractère curieux, désireux d'en savoir davantage; sa présence d'esprit est illustrée par ses meurtres, sa curiosité, par les questions qu'il ne manque de poser. Dès les premières lignes du roman, Voltaire déclare: « il avait le jugement assez droit, avec l'esprit le plus simple; c'est, je crois, pour cette raison qu'on le nommait Candide ». Il est évident que, à défaut d'expériences vécues, il accepte *a priori* l'enseignement de Pangloss sur l'harmonie préétablie et sur le meilleur des mondes où tout va le mieux possible. Voltaire avait pris au sérieux l'idée qu'il n'existe pas d'idées et d'expériences innées; c'est cela — et non une naïveté abstraite — qui fait que Candide *croit* en Pangloss.

Les aventures du héros sont une suite d'événements heureux et malheureux, et chaque revirement propice le convainc que Pangloss a raison. Dans cette souplesse de Candide, il y en a beaucoup de celle de l'auteur qui écrivait dans *Notebooks:* « l'espérance est l'aliment de l'âme toujours mêlé du poison de la crainte. » Il serait par trop alléchant d'établir des analogies entre la variation de l'espoir et du désespoir chez Candide et le destin personnel de Voltaire. Mais Jacques van den Heuvel le fait avec tant de modération en voyant dans les pérégrinations de Voltaire le modèle de celles de Candide, que nous devons recevoir ce parallèle.

Toutefois — et il ne faut pas perdre ceci de vue! — Candide n'est pas le porte-parole de l'auteur, même si celui-ci l'a, de toute évidence, nourri à ses propres expériences. Candide est un obscur Allemand qui fait carrière. Deux mentors — Pangloss et Martin — s'empoignent pour s'assurer son âme, tout comme 175 années plus tard, dans un roman de sanatorium, Naphta et Settembrini lutteront pour celle de Hans Castorp. Pangloss (à partir de la scène des Pays-Bas) et Martin ont à titre égal besoin, en tant qu'autojustification, de faire recevoir leurs idées à Candide; il en est de même pour les deux philosophes de *la Montagne magique* dans la cas de Hans Castorp.

Ses deux guides ne peuvent protéger Candide et il en est de même pour Castorp; mais un seul Mentor suffit à prémunir Télémaque contre tout. Martin et Pangloss — ces images mutuellement réfléchies argumentent et discutaillent, tandis que le temps passe. Ils ne s'étonnent de rien, ils acceptent tout — l'un sur la base du principe de la nature humaine, l'autre se référant constamment à l'harmonie préétablie. Ils expliquent bien la cause de toute chose, mais ils ne mettent jamais en question son bien-fondé. La « source » de Pangloss est Leibniz, mais elle pourrait tout aussi bien être Shaftesbury, Pope ou — pourquoi pas? — Voltaire. Pangloss assimile la raison à la réalité, il accepte le *status quo* donné du moment et y souscrit; c'est un philosophe de l'immobilité. D'autre part, nous le savons grâce à Shaftesbury, le « meilleur des mondes possibles » ne signifie pas que le monde est bon, mais seulement qu'il ne saurait être meilleur. La philosophie panglossienne suggère justement par la quête de la cause (et, souvent, d'une raison spécieuse), ainsi que de l'effet qu'il existe une providence et que la prévoyance est possible. Dans l'*Éloge de Leibniz*, Fontenelle insiste sur la foi du philosophe allemand dans les prophéties.

Pangloss se moque-t-il de l'humanité, comme Martin le suppose? Cela est bien possible. « Pangloss avouait qu'il avait toujours horriblement souffert; mais ayant soutenu une fois que tout allait à merveille, il le soutenait toujours et n'en croyait rien. » De quoi s'agit-il? D'une chevaleresque fidélité à un principe qui n'est point valable dans la pratique? D'un attachement à un rêve, à une vocation? D'une affection pour

les mots une fois prononcés et qui se sont faits autonomes? D'une autodéfense? D'une autojustification et d'un jeu? Que resterait-il de Pangloss qui a fait ses preuves comme comptable, s'il devait renier publiquement ses principes? Il n'a pas de fortune pour recommencer une nouvelle vie; mais il n'a également pas la foi dans un tel recommencement. Pangloss n'est pas incorrigible, c'est un personnage éminemment conscient; il est religieux, le fidèle sans foi d'un système et ses successeurs se manifesteront un siècle et demi plus tard dans les lettres: ils seront les apôtres du mensonge de la vie. Il semble d'ailleurs que, dans son essai sur Freud, Thomas Mann réhabilite Pangloss en soutenant que la différence est énorme entre mentir par haine de l'esprit et mentir par pessimisme.

Que dire de Martin (que nous faisons dériver de Bayle). Il juge mauvais ce que Pangloss désigne comme bon. Leur discussion porte non sur les faits, mais sur des mots; et, face à Martin, Voltaire n'a même pas la courtoisie de dire, comme il le fait à propos de Pangloss, que c'est une nature curieuse.

Martin et Pangloss sont des tentateurs, donc des adversaires. Ce sont les adversaires de Candide, de Cacambo, de la vieille qui discutent à partir des faits, mais aussi les adversaires de Voltaire. Martin et Pangloss sont de sévères déterministes, ils ne laissent du champ ni au hasard, ni au grand homme. Voltaire, lui, a clairement formulé sa prise de position à l'article *Bien (Tout est)* du *Dictionnaire Philosophique:* « Loin donc que l'opinion des meilleurs mondes possibles console, elle est désespérante pour les philosophes qui l'embrassent. La question du bien et du mal demeure un chaos indébrouillable pour ceux qui cherchent de bonne foi; c'est un jeu d'esprit pour ceux qui disputent : ils sont des forçats qui jouent avec leurs chaînes. »

*

Même si ses mentors ne protègent pas Candide, ils lui fournissent une certaine consolation. Le seul et simple fait d'une conversation adoucit la douleur, les héros du roman connaissent la joie de la parole gratuite. Voltaire est un psychologue de premier ordre, mais on ne le relève généralement pas, tant le rythme de l'intrigue est, chez lui, rapide. Ce que Voltaire note dans une demi-phrase, dans une hâtive allusion, d'autres l'analysent de longues pages durant. Dans son essai *Die Kunst des Romans*, Thomas Mann dit sur les traces de Schopenhauer: « Ein Roman wird desto höherer und edlerer Art sein, je mehr inneres und je weniger ausseres Leben er darstellt. Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht grosse Vorställe zu erzählen, so den kleine interessant zu machen. »

Les paroles de Schopenhauer, reprises ci-dessus par Thomas Mann ont, au cours des derniers cent ans, parfois par transmissions multiples, conditionné la mentalité et la méthode de la plupart des romanciers et des théoriciens du roman. En fin de compte, on nous a déshabitués de la perception des indications non détaillées. Le cinéma, les beaux-arts et la poésie nous y rendent plus ouverts que le roman des cent cinquante dernières années, qui est le plus souvent concentré sur la vie intérieure. Le roman est l'épopée de la vie privée — a déclaré Kojinov qui, sur les traces de Maupassant, désigne *Manon Lescaut* d'inspiration janséniste comme le premier roman moderne.

Ce n'est pas l'épopée de la vie privée que Voltaire a voulu composer, il ne s'est donc pas soucié des détails. Ses héros ne procèdent nullement à une instropection. Ainsi, la vieille ne raconte pas sa vie pour démontrer l'unité prétendue ou effective de sa personnalité, mais pour divertir ses compagnons de voyage. Parallèlement au rythme poussé de l'intrigue, c'est la carence de toute auto-analyse des personnages qui nous empêche de nous rendre compte à quel point Voltaire excelle en psychologie. En effet, celle-ci est très souvent, qu'on le veuille ou non, identifiée à l'introspection.

Habermas dans son *Strukturwandel der Öffentlichkeit* décrit l'épanouissement de la psychologie, de cette science du XVIIIe siècle — selon lui, éminemment bourgeoise; et il fait remarquer que l'intérêt psychologique s'exprime dans la double attention portée à soi-même et à l'autre.

Mais, dans *Candide*, nous ne détectons aucune trace de la dialectique de cette attention portée à soi-même et à l'autre, comportement qui présuppose l'égalité plus ou moins entière des parties.

*

Élève des Jésuites, Voltaire était opposé non seulement à certains membres, mais aussi à l'ordre même. (Peu importe, à cette occasion, d'établir si cette hostilité était positive ou négative.) Il est l'historiographe et le courtisan non de Louis de Bourbon, mais de Louis XV, roi de France; ce n'est point Rohan, mais un aristocrate, qui l'a fait bastonner; etc. Ainsi, ses expériences les plus personnelles ont suggéré à Voltaire que l'homme a toujours face à lui des institutions d'ordre divers, et alors même que ces institutions prennent corps dans certains personnages effectifs.

Candide se trouve très souvent en butte à des institutions; et quand c'est à des personnes privées, cela arrive d'une manière très caractéristique. Indépendamment de son talent, de son caractère, de ses penchants, il doit obéir au sein de l'armée — autrement, c'est la punition. Cependant, il n'en va pas autrement avec les personnes privées non plus et la possibilité d'un intérêt réciproque fait totalement défaut à ces rapports. Jusqu'à l'épisode d'Eldorado, notre héros doit se plier à tout le monde — à l'exception de Cacambo; après Eldorado, grâce à sa fabuleuse fortune, il domine tout le monde de bien haut. Il achète aussi bien Martin, que sa subsistance . . . A partir de ce moment, une seule personne lui fait front, le baron allemand, frère de Cunégonde. Il n'y a que lui à contredire le riche parvenu et c'est là la seule scène du roman, même si Voltaire y assouvit encore une fois sa vengeance sur Rohan, la seule scène, dis-je, qui rappelle les conflits du roman du XIXe siècle. C'est entre Candide et le frère de Cunégonde que s'établit le seul conflit qui soit non seulement social et individuel mais encore personnel, et dont tous les aspects sont, par suite du cours précédent de l'intrigue, biographiquement fondés. Si Candide tue l'inquisiteur ou le Juif, le conflit n'est qu'individuel et non personnel. Candide et le baron luttent en adversaires égaux, par suite de leur passé, c'est mathématique qu'ils s'affrontent. (Le meurtre de l'inquisiteur ou du Juif n'est que le fait du hasard !)

La multitude d'événements qui s'abattent sur Candide, rend impossible toute introspection. Après avoir tué le baron allemand, Candide éclate en sanglots: « Hélas, mon Dieu, dit-il, j'ai tué mon ancien maître, mon ami, mon beau-frère; je suis le meilleur homme du monde et voilà déjà trois hommes que je tue; et dans ces trois il y a deux prêtres. » Mais, cette fois-ci non plus, il n'a pas le temps de méditer la chose, car Cacambo l'exhorte à fuir. Il est vrai que Candide revient encore une fois à l'affaire, quand — une fois sur terre inconnue — son domestique lui offre à manger: « Comment veux-tu, disait Candide, que je mange du jambon, quand j'ai tué Monsieur le Baron, et que je me vois condamné à ne revoir la belle Cunégonde de ma vie ? à quoi me servira de prolonger mes misérables jours, puisque je dois les traîner loin d'elle, dans les remords et dans le désespoir ? et que dira le Journal de Trévoux ? En parlant ainsi, il ne laissait pas de manger. Le soleil se couchait. » La dramaturgie de la scène est renforcée par les paroles de la vieille, quelques chapitres auparavant, à Candide: malgré toutes nos souffrances, il n'y a que le petit nombre pour choisir le suicide. Le décor du soleil en train de se coucher contribue aussi à l'effet dramatique. Quand Candide est chassé du paradis terrestre, la neige tombe . . . Maintenant, il se lamente tant et si bien qu'il commence à prendre son repas. Voltaire

indique que les besoins biologiques élémentaires forcent, en quelque sorte, l'homme à se défendre, à donner une certaine organisation à son existence. Dans ce processus, les mots, les auto-analyses n'ont aucune importance.

Voltaire approche l'individu sous deux angles: en tant qu'être biologique et en tant qu'être social, mais non comme une quelconque personnalité psychologique abstraite et autonome. La structure fondamentale, la valeur fondamentale de la vie humaine sont le fait même d'exister, toutes les autres structures et valeurs sont interchangeables et temporaires. Tant qu'il vit, tout peut arriver à l'homme — indépendamment du lieu et du moment: il peut même connaître le bonheur. Candide doit satisfaire ses besoins biologiques, il est forcé, d'une façon ou d'une autre, de réagir à la société ou aux institutions de celles-ci; mais son opinion privée n'intéresse pas l'auteur.

Dans son monologue, Candide dévide, à chaque fois, les lieux communs réclamés par la situation et consolateurs. Ces stéréotypies ennuient tellement Voltaire, il les considère comme tellement sans cachet, que nous lisons au chapitre IV de *Candide:* « A ce discours Candide s'évanouit encore; mais revenu à soi, et ayant dit tout ce qu'il devait dire . . . » Au chapitre XVI, il ne se répète pas, car cela deviendrait monotone et ne préparerait nullement l'élément dramaturgique de notre héros se sustentant dans sa douleur, ni l'aventure suivante. Pourtant la véritable tension de son monologue vient de la phrase: « et que dira le Journal de Trévoux? » — phrase qui ne figurait pas encore au manuscrit MS et qui a été ajoutée par la suite. Voltaire aurait-il voulu taquiner les Jésuites? Ou se remémorait-il son observation dans *Notebooks*, selon laquelle le malheureux qui se croit célèbre, est déjà consolé? Ou a-t-il voulu marquer la vanité de Candide, éventuellement, son érudition. Car, à Eldorado ou à Venise, ce jeune homme est à pied d'égalité dans n'importe quelle conversation. Quant à son bagage culturel, ou, tout au moins, à sa soif de culture, il l'a acquis ou acquise quelque part — soit près de Pangloss, encore au château de Monsieur le Baron, soit au cours de ses pérégrinations. Voltaire ne nous parle jamais de sa vie quotidienne, mais les quelques indices semblent se rapporter à un homme à talents. Car attention! Candide n'est ni naïf, ni niais, il manque seulement d'informations et d'expériences. Je voudrais insister encore une fois sur le fait que, nous, les lecteurs du roman, sommes témoins de ses années d'apprentissage.

L'absence de toute réflexion différencie Voltaire de ses prédécesseurs et, surtout, de ses successeurs. Après le monologue ci-dessus analysé, Candide lève immédiatement son arc pour abattre le singe et l'auteur ne s'intéresse nullement aux pensées de son héros à ce moment: se rappelle-t-il l'aventure bulgare, au cours de laquelle il a appris à se servir de l'arc? est-il content d'avoir atteint l'aminal? aime-t-il en général le tir à la cible? Candide lance sa flèche, son geste amène une conséquence; mais, ce faisant, ses pensées ou ce qu'il aurait pu penser ne sont pas suffisamment méritoires pour retenir l'intérêt de l'auteur.

Le roman intitulé *Candide* est l'œuvre d'un maître de la dramaturgie à qui nous devons des innovations fondamentales dans la technique de la scène. Il a accéléré l'action, raccourci les dialogues et les monologues; il a réservé un rôle de choix au metteur en scène, aux décors, au jeu des personnages, à leurs gestes, à leur mimique. Tout comme Vauvenargues, il a dirigé l'attention sur le fait qu'il existe une différence entre le drame destiné à être joué et celui à être lu. Dans *Candide*, il y a des dialogues en très grand nombre et l'auteur les agence, les répartit à la manière d'un metteur en scène. Nous pouvons y distinguer trois sortes de dialogues, mais leur caractéristique commune est que, à chaque fois, Voltaire indique les lieux et les décors. Dans le premier type de dialogue, ce qui compte uniquement, c'est le *fait* même de la conversation, non le texte; c'est-à-dire que l'auteur (le metteur en scène) se contente d'indiquer que les héros (les personnages) parlent de quelque chose. Je nommerais volontiers ce type: pseudo-dialogue. Pour ce

qui est du deuxième type, l'auteur (le narrateur) nous communique ce dont ses héros parlesent. C'est là le dialogue cité. Le troisième type est le dialogue cité mot à mot.

C'est cette technique du dialogue et cette technique théâtrale ne révélant, à propos du personnage en question, que juste ce que la situation exige, qui élèvent *Candide* à son rang d'incomparable chef-d'œuvre de la littérature mondiale. Ce roman est, en effet, la synthèse de deux tendances, dont l'une provient de Racine, de Boileau et — en partie — de Pascal. Comme Racine l'a dit: « . . . toute invention consiste à faire quelque chose de rien ». Par contre, la seconde tendance est caractérisée par les aspirations encyclopédiques de Fontenelle et de Bayle, aspirations que Voltaire a non seulement adoptées, mais qu'il a encore complétées du principe de l'historiographie avide de toujours plus de détails. *Candide* est la synthèse, d'une part, de l'humain général et, de l'autre, du spécifique, de l'individuel. C'est la synthèse et de l'attitude créatrice qui procède à un sévère tri des détails, et de l'attrait irréductible vers les faits, vers tout ce qui est concret.

Candide, c'est l'unité de la perfection racinienne et de l'universalité encyclopédique.

László Ferenczi

О трудах Б. Г. Реизова по истории французской литературы

1 ноября 1977 года исполняется 75 лет со дня рождения Бориса Георгиевича Реизова, профессора Ленинградского университета, члена-кор. Академии наук СССР, члена общества истории литературы Франции. Б. Г. Реизов — один из ведущих советских специалистов в области зарубежных литератур, литературной теории, эстетики, автор многочисленных монографий и статей по французской, английской, итальянской, немецкой литературе конца XVIII—XIX веков, а также работ по отечественной литературе и актутальным проблемам литературоведения.

В научном творчестве Б. Г. Реизова, отличающемся истинной энциклопедичностью по широте и многообразию интересов, центральное место занимают труды по истории французской литературы, значительность которых признана не только в СССР, но и за рубежом.

Мы предлагаем вниманию читателей обзор исследований учёного по французской литературе.

Каждая эпоха даёт своё истолкование выдающихся литературных произведений, каждая эпоха имеет право на своё прочтение классики. Однако, наибольшая ответственность в деле освоения художественного наследия принадлежит ближайшим потомкам поэтов, романтистов, драматургов. Ответственность за собирание и сохранение всего ценного и достойного внимания. Ответственность за первое истолкование художественных фактов, которое может повлиять и на последующие интерпретации.

Кто знает, быть может в грядущем современные труды по истории литературы XIX века будут иметь такое же значение, какое имеют для нас сегодня работы византийских филологов и гуманитариев эпохи Возрождения по античной литературе и эстетике.

Научная деятельность Б. Г. Реизова освещена высочайшим чувством ответственности перед современным и будущим читателем. Фундаментальное значение имеют его труды по

истории французской литературы. В них реконструирована и изучена целая эпоха развития литературы от Великой французской революции до Парижской Коммуны, от Мари-Жозефа Шенье (M. J. Chénier), мадам де Сталь (Madame de Staël) и Шатобриана (F. R. Chateaubriand), до Флобера (G. Flaubert), «искренних реалистов», Гонкуров (E. et J. de Goncourt) и Золя (E. Zola).

Борьба и эволюция идей: философских, политических, нравственных, эстетических; история жанров: трагедии, романа; литературных направлений: классицизма, романтизма, критического реализма, натурализма . . . Читая труды Б. Г. Реизова, вы наглядно убеждаетесь в том, что представляет собой конкретно-исторический метод в литературоведении, к каким результатам он приводит в сочетании со сравнительным.

Начало XIX века во французской литературе принято считать началом эпохи романтизма. О таких авторах, как мадам де Сталь, Бенжамен Констан как правило говорят: либеральные романтики. Б. Г. Реизов находит более точное определение для литературного движения периода Первой империи: «между классицизмом и романтизмом»[1].

Обратившись к творчеству столь различных авторов, как М.-Ж. Шенье, А.-В. Арно (A.—V. Arnault), Н. Лемерсье (N. Lemercier), мадам де Сталь, Б. Констан (B. Constant), П. де Барант (P. de Barante), Сисмонди (G.—C.—L. Sismonde—Sismondi), Ф. Гизо (F. Guizot), мадам Неккер де Соссюр (M-me Necker de Saussure), исследователь выявляет тот общий знаменатель, который коренится в эпохе: обсуждение в литературе взаимоотношения нравственности и политики, попытку либерально настроенных писателей противопоставить кантовский категорический императив теории «государственного интереса», бывшей опорой и оправданием наполеоновского абсолютизма, приспособленчества, отрицанием нравственности в политике.

Б. Г. Реизов прослеживает мотивы и характер усиленного интереса «группы Коппе (Coppet)» к немецкой философии и литературе, к литературам Испании и Италии. Этот интерес был продиктован стремлением противопоставить французскому сенсуализму и утилитаризму эпохи Просвещения немецкую «философию воли», духовную независимость личности от принуждения обстоятельств. Концепция книги м—м де Сталь *О. Германии* (Madame de Staël.), *De l'Allemagne)*, книги Сисмонди «*О литературе южной Европы*» (G.—C.—L. Sismonde de—Sismondi. *(De la littérature du Midi de l'Europe)* трактуется исследователем как поиски писателями идеала будущей свободной литературы, идеала синтетичного, сложившегося на основании высших духовных достижений человечества, идеала интернационального.

Глубокое постижение строя мыслей и чувств, стремлений и идеалов либеральных писателей периода Первой империи даёт Б. Г. Реизову возможность внести уточнения в характеристику направления в целом. Если именовать названных авторов романтиками, то лишь учитывая существенное отличие их от романтизма от романтизма эпохи Реставрации: слишком живы узы, связывающие стиль произведений де Сталь, театр и художественные вкусы Констана с литературой XVIII века, слишком отличен «историзм» драматургии первого десятилетия XIX века от исторического романа и исторической драмы второго. Определение, предложенное Б. Г. Реизовым: «между классицизмом и романтизмом», учитывает рубеж, отделяющий один период общественного развития Франции от другого.

Идейная жизнь эпохи, пришедшей на смену Первой империи, 20-х годов XIX века, когда история стала наукой наук и искусств, представлена в двух трудах Б. Г. Реизова: *Французская романтическая историография.* (1815—1830), ЛГУ, 1956 и *Французский исторический роман в эпоху романтизма*, Л., ГИХЛ, 1958.

Первый из них — свидетельство того, что история для автора является самостоятельным объектом исследования, а не просто смежной с литературоведением областью. Во *Французской романтической историографии* Б. Г. Реизов пристально изучает сложейшие идеологические сдвиги, имевшие место во Франции при переходе к режиму Реставрации,

становление романтической историографии, утверждавшейся в полемике с «классической» и «просветительской», методология которой охарактеризована в первых двух главах книги.

Воссоздав сложную картину разнообразных концепций и доктрин, развивавшихся во Франции 1818—1828 годов, от Вильмена (Villemain), Тьерри (Thierry), Гизо (Guisot), до Мишле и Кине (Michelet et Quinet), исследователь сосредоточил внимание на принципиальном единстве романтической историографии, выразившемся в общности политической платформы (борьба против реакционного правительства), философских воззрений (их типичным проявлением стала эклектическая философия В. Кузена (V. Cousin), эстетической программы, романтической по своим принципам.

Осмысливая результаты революции 1789—1794 годов, либеральные историки по-новому понимают прогресс и динамику общественного развития. Не случайно классики марксизма видели самое значительное открытие буржуазной историографии эпохи Реставрации в понимании классовой борьбы в Европе. В непосредственной зависимости от этого открытия находится взгляд на народ, который предстаёт субъектом, творцом истории, а также внимание к нравственному своеобразию народа.

Увлекательно изложены Б. Г. Реизовым принципы „пантеистического" отношения к истории, идея эволюции, пришедшая на смену метафизике просветительской историографии. «В этом научном оправдании всех форм человеческого бытия, в этом сочувствии ко всему бывшему и существующему» учёный усматривает «одну из самых замечательных и типичных черт французского романтизма».[2] Б. Г. Реизов прослеживает диалектику этих идей, приобретавших подчас реакционный смысл после 1830 года, в новых исторических условиях: формула: „всё действительное разумно», бывшая в 20-х годах оправданием революции, в 30-х годах «работает» на оправдание режима июльской монархии. . . Тьер (Thiers), Гизо, Кузен, пересматривая прежние позиции, берут крен вправо, тогда как Мишле и Кине представляют оппозицию. Подчёркивая единство романтической историографии, исследователь не забывает и об оттенках.

Французская романтическая историография помимо вполне самостоятельной ценности является своеобразным инструментом дальнейшего исследования, тем оптическим прибором, который даёт своему создателю новый угол зрения при освещении истории французской литературы XIX века. Без этого труда, вероятно, иными были бы не только книги об историческом романе и либеральных писателях начала века, но и монографии, посвящённые Бальзаку (Balzac), Стендалю (Stendhal), и «Французский роман XIX века».

Монография *Французский исторический роман в эпоху романтизма*[3] составляет диптих с «Историографией». Б. Г Реизов вскрывает глубокую взаимосвязь собственно научных, исторических и философских исследований и художественного творчества, развития исторического романа во Франции эпохи Реставрации. Столь несхожие между собой произведения, как *Сен-Мар* А. де Виньи *(Cinq-Mars* (A. de Vigny), *Шуаны* Бальзака *(Les Chouans* (O. de Balzac), *Хроника времён Карла IX* П. Мериме *(Chronique du temps de Charles IX* (P. Merimée), *Тан Исландец, Бюг Жаргаль, Собор Парижской богоматери* В. Гюго *(Han d'Islande, Bug Jargal, Notre-Dame de Paris* (V. Hugo) в то же время объединены поисками закономерности в хаосе разнообразных исторических событий, фактов, деталей, закономерности смены поколений и цивилизаций, которая позволила бы предвидеть пути дальнейшего развития человечества, пути прогресса, а также оправдать высшей нравственной целью Великую французскую революцию.

В развитии романа во Франции 20-х годов, как отмечает Б. Г. Реизов, немалую роль сыграло открытие историзма романов Вальтер Скотта (W. Scott), Однако, творчество французских романтиков было не только усвоением традиции, но и серьёзной полемикой с «шотландским чародеем», направление которой мотивировано политическими и нравственными задачами, стоявшими перед французским обществом эпохи Реставрации. Так, худо-

жественное воплощение проблемы роли личности и народных масс в истории в творчестве Бальзака, Мериме, Гюго связано с исканиями доктринёров, явлением чисто французским. Отсюда и своеобразная нравственная проблематика, обилие персонажей, массовых сцен, ярких картин нравов, отсюда предпочтение вымышленных персонажей реальным историческим лицам.

Ограничив поле исследования эпохой Реставрации, автор монографии постоянно имеет в виду перспективу: не абсолютизируя яркие художественные достижения романтиков 20-х годов, Б. Г. Реизов показывает, как уже в этот период, в рамках исторического жанра, зреют тенденции, которые после 1830 г. вызовут развитие романа из современной жизни. «Июльская революция решительно повернула литературу от истории к современности»,[4] — замечает исследователь. Исторический роман разработал методы ее анализа.

Мы имели возможность остановиться лишь на основной концепции монографии. Но каждая её глава содержит интереснейшие выводы и наблюдения, представляющие самостоятельную ценность. Это относится прежде всего к анализу мировоззренческой эволюции таких авторов, как А. де Виньи, Бальзак, В. Гюго, конкретизация которой совсем не лишняя. В учебной литературе принято, например, квалифицировать А. де Виньи как консервативного или даже реакционного романтика. Б. Г. Реизов, тщательно изучив политические и эстетические взгляды писателя, отмечает его чуждость идеологии ультрароялизма в пору работы над *Сен-Маром*, взгляд на аристократию как на отживший класс, и надежду на то, что на смену аристократии крови явится аристократия духа.[5]

Самобытно и ярко характеризует исследователь художественные принципы каждого романиста: предметные описания как способ «воскрешения старины» в *Шуанах*, драматизацию повествования в *Хронике времён Карла IX*, сложную динамику действия *Гана Исландца* и т. д.

Искусство конкретно-исторического анализа в трудах Б. Г. Реизова основано не только на всестороннем знании эпохи, но также на даре перевоплощения, чуть ли не полного отождествления с писателем, которому посвящено исследование, непременно предшествующем оценкам и выводам.

Кроме названных выше монографий изучению судеб французского романтизма посвящён ряд статей Б. Г. Реизова о Викторе Гюго и Жорж Санд (G. Sand)[6], Следует особо остановиться на одной из них: *Виктор Гюго, Пьер Леру* (P. Leroux), *и символический стиль*. В ней Б. Г. Реизов не только вводит в литературоведческий оборот не известные ранее статьи Пьера Леру 1829 года, но, связывая проблему романтического стиля с проблемой мировоззрения, развитие метафорической и символической образности с пантеистической философией тожества Шеллинга, интерпретированной по-французски В. Кузеном, учёный конкретно характеризует философские истоки романтической поэзии и вместе с тем даёт ключ к пониманию французской лирики на протяжении всего XIX века: от Гюго и Виньи до Бодлера (Ch. Bodelaire), Малларме (S. Mallarmé) и символистов второй волны.

Писателю тех же времён Империи и Реставрации, но принадлежащему к иному направлению, посвятил Б. Г. Реизов своеобразную литературоведческую трилогию, над завершением которой работает сейчас. Опубликованным в 60-х—70-х годах книгам[7] предшествовали долгие раздумья и наблюдения.[8] Их итогом стала тщательная реконструкция сложнейшей мировоззренческой эволюции Стендаля, осуществлённая на основе его дневников и переписки.

В книге *Стендаль. Годы учения* прослеживается формирование личности писателя в 1802—1805 году, в период интенсивного изучения им философских, эстетических систем и художественных произведений.

Б. Г. Реизов прослеживает становление эстетической системы Стендаля на основе изучения философского сенсуализма и утилитаризма XVIII века: Гельвеция (Helvétius), Кондильяка (Condillac), Гоббса (Hobbs), де Траси (D. de Tracy). В итоге писатель приходит

к отказу от «прямолинейного гедонизма», к новому, более широкому и гуманистическому пониманию счастья. Б. Г. Реизов отмечает интерес будущего романиста к подсознательным психическим процессам. Анализируя литературно-эстетические воззрения Стендаля, исследователь намечает такие вехи, как увлечение Руссо, затем «республиканским неоклассицизмом» Альфьери, и, наконец, новый рубеж — открытие Шекспира и создание Стендалем собственной теории творчества, противоположной романтической теории вдохновения: испытать страсти, чтобы изучить их, но стать бесстрастным, чтобы их изображать, быть одновременно и «поэтом», и «философом».

Искания Стендаля мотивируются в книге состоянием французского общества в эпоху, когда первый консул превратился в императора, когда для осуществления относительной свободы личности писателю приходилось изучать среду с целью нахождения «разумного контакта с действительностью».

Новый этап философской, нравственной, творческой эволюции писателя обрисован в книге *Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика.* В последние годы Империи, в период последовавшей за ней Реставрации для Стендаля продолжался процесс осмысления истории, раздумья о соотношении свободы и счастья, оценки государственных форм правления, образцы которых давала современная ему Европа и Америка.

Б. Г. Реизов отвергает теорию противоречивости, неустойчивости взглядов Стендаля и приходит к выводу о динамичности мировоззрения писателя, к убеждению в том, что «противоречие заключалось не в его мысли и творчестве, а в изображаемой им действительности».[9] Теория искусства как наслаждения не означала для Стендаля аполитичности искусства.

Б. Г. Реизов характеризует эстетическую концепцию автора *Истории живописи в Италии, Салона 1824 года, Жизни Гайдна, Моцарта и Метастазио, Жизни Россини.*

Завершается труд анализом трактата *Расин и Шекспир,* который вырисовывается как итог участия Стендаля в бурной литературной полемике первых десятилетий XIX века, охватившей все страны Европы. В этой полемике Стендаль оказался на стороне остро современного искусства, рассматривая романтизм широко, не столько как литературный кодекс, сколько в качестве системы общественно-политических воззрений, характеризующихся стремлением к изменению действительности.

В цикл работ Б. Г. Реизова о Стендале наряду с фундаментальными монографиями о мировоззрении писателя входят статьи о смысле названия романа *Красное и чёрное,* об источниках *Пармского монастыря* и батальных эпизодах произведения.[10]

В монографиях Б. Г. Реизов оперирует мало известными материалами, осваивает обширный свод новых фактов. В статьях, посвящённых широко известным призведениям, он поражает новизной взгляда, искусством показать давно известное с неожиданной стороны, заставить текст заиграть свежими красками.

В первой статье убедительно, на основе исторических данных, отвергаются широко распространённые версии символики цветов в «Красном и черном» как обозначения военной и религиозной карьеры либо как олицетворения столкновения республики и реакции. Литературовед выдвигает гипотезу, основанную на «пророческих сценах» романа, не претендуя на её категорическую истинность, и усматривает в символической неопределенности названия залог его ёмкости и адекватности сложному содержанию произведения.

В статье *Батальные сцены «Пармского монастыря»* Б. Г. Реизов вносит существенные коррективы как в понятие стендалевского реализма, так и в истолкования замысла эпизода Ватерлоо и его места в художественной системе романа. Он видит новаторство Стендаля в открытии народного героя, солдата, носителя непреходящих нравственных ценностей.

Создавая шаг за шагом, эпоху за эпохой свою концепцию истории французской литературы XIX века, Б. Г. Реизов, конечно, не мог пройти мимо творчества Бальзака. И не

монография ли 1939 года *Творчество Бальзака* положила начало продолжительного и глубокого интереса учёного к специфическому кругу политических, философских, эстетических проблем Франции пореволюционной эпохи?

Итогом продолжительных раздумий исследователя о мировоззрении и творчестве одного из самых удивительных и сложных художников стал сборник 1960 года *Бальзак*. Он открывается статьёй *Вопросы эстетики Бальзака*, название которой не ограничивается областью истории литературы, но имеет общетеоретическое значение.

Здесь затронуты кардинальные проблемы литературоведческой методологии, такие как соотношение логического и образного познания действительности, мировоззрения и творчества писателя, вопрос о критическом пафосе и положительном идеале в литературе критического реализма, проблемы типического, художественной правды, единства формы и содержания. Решаются эти теоретические проблемы оригинально, в острой полемике со всяческими проявлениями вульгаризации в литературной теории и исследовательской практике, будь то ложное толкование статей В. И. Ленина о Толстом, письма Ф. Энгельса Маргарет Гаркнесс или упрощённая трактовка отдельных персонажей и произведений Бальзака. Некоторые методологические выводы Б. Г. Реизова получили особую актуальность и новое звучание именно сейчас, в 70-е годы, спустя десятилетие после создания книги.

Таково размышление о функции эстетики как соединительного звена между философской концепцией и «последней конкретностью художественного произведения». В связи с широким распространением структуралистской методологии в западном литературоведении последних лет весьма модным стал имманентный анализ литературного текста, рассмотрение текста как чего-то самодовлеющего, как абсолютно замкнутой системы.

Сделанный Б. Г. Реизовым более десятилетия тому назад вывод о необходимости сочетания конкретного анализа памятника с постижением его замысла в свете эстетических принципов автора кажется предупреждением сторонникам новомодной методологии: «Для того, чтобы понять памятник, нужно выйти за его пределы. Нельзя выводить специфику литературы, идеологию автора или законы искусства только из самого произведения, — такая точка зрения, возникшая в борьбе с субъективизмом, приводила, в свою очередь, к полному произволу субъективных суждений».[11]

Рассматривая эстетику Бальзака как свойственный ему метод постижения и изображения истины, Б. Г. Реизов раскрывает понятие художественной правды, которая для Бальзака состоит не столько в самих фактах, сколько в их истолковании. Отсюда — определение центральной задачи создателя *Человеческой комедии*: «обнаружить сцепление сил и совокупное течение процессов, приводящих к коллизиям частной и государственной жизни»;[12] объяснить людей и события «необходимой» цепью причин и следствий.

Б. Г. Реизов прослеживает логику, вернее алогизм бальзаковской мысли, вскрывает противоречивость представлений писателя после 1830 года об идеальной форме государства как силы, призванной обуздывать и подавлять эгоистические стремления человека, представлений, вытекающих из приятия теории двойственности истины, двойственности морали.

Б. Г. Реизов демонстрирует прихотливый путь, соединяющий художественный образ с политическими и философскими выводами, ту диалектику, которая в сознании и творчестве Бальзака связывает Наполеона—Макиавелли—Талейрана—Фуше—Вотрена как звенья одной цепи. Трактовку титанических персонажей Бальзака, путь от Прометея-спасителя до Вотрена-убийцы,[13] Б. Г. Реизов рассматривает как проявление в творчестве внутренней противоречивости социально-политических воззрений автора. В русле этих проблем находится также глава «Вотрен-историк».

В связи с анализом *Отца Горио (Le père Goriot)* Б. Г. Реизов повествует об открытии Бальзаком в 30-х годах глубокого драматизма обыденного существования, об эстети-

ческом постижении современности. Литературовед прослеживает генетическую связь бальзаковского романа с жанром исторического романа, столь популярным в эпоху романтизма, и с повестью 30-х годов, в особенности с «неистовой повестью».

Отец Горио характеризуется как многопроблемный роман с несколькими сюжетными линиями, связанными в общий узел благодаря пансиону Воке, композиционному центру романа, напоминающему в данной своей функции образ Собора Парижской богоматери в книге Гюго. Развитие ряда сюжетных линий, по мысли Б.Г. Реизова, «открывает перспективы для новых романов»,[14] необходимые для взаимосвязи отдельных произведений в рамках грандиозной *Человеческой комедии*.

Убедительный анализ таких этических проблем, затронутых в *Отце Горио*, как проблема семьи, воспитания, взаимоотношения поколений, трактовка темы молодого человека (Растиньяк) в свете отношения автора к философии имморализма придаёт основательность выводу критика о гуманистическом пафосе «Человеческой комедии», о бальзаковской вере в человека, в нравственность и мечте о конечном торжестве добра, усматриваемой им в творении, которое, согласно утверждению писателя, создавалось при свете трона и алтаря.

В главе *Утраченные иллюзии (Illusions perdues)* Б. Г. Реизов даёт увлекательную интерпретацию одного из сложнейших произведений Бальзака в свете той общественно-исторической задачи, которой романист руководствовался в 1830—1840-х годах. Судьба поэта, судьба изобретателя, деятельность рыцарей духа с улицы Катр Ван, — всё это дало возможность Бальзаку по-своему осветить теорию «великих людей». По мнению исследователя, Бальзак показал неразрывную связь нравственной идеи и творчества: «Подлинное творчество — художественное, научное, социальное в широком смысле этого слова — требует прежде всего нравственности, которая и является основным, ведущим началом в творчестве гения».[15]

Не совсем обычное для Бальзака обращение к «личному роману», к «интимной литературе» изучено Б. Г. Реизовым в заключительной главе. Анализируя *Лилию в долине (Le Lys dans la vallée)*, исследователь подчёркивает, что художественное воплощение психологической драмы госпожи де Морсоф отнюдь не уводит Бальзака от кардинальной проблемы *Человеческой комедии:* «борьбы страстей с нравами и личности с обществом».[16] В связи с фактом незаконной публикации в Петербургском журнале «Revue Etrangere» первой редакции *Лилии в долине* Б. Г. Реизов вводит новые материалы о восприятии Бальзака в России в 30-х — 40-х годах XIX века.

Одним из самых значительных и новаторских трудов Б. Г. Реизова является книга о Флобере.[17] Исключительно своеобразное творчество «отшельника из Круассе» трактуется как явление знаменательное для французской литературы второй половины XIX века, проникнутой пафосом искания истины, попыткой найти в природе те закономерности, которые предшествующие поколения искали в истории.

Монография Б. Г. Реизова помогает понять истоки мощного обличительного пафоса, которым обладают произведения писателя, намеренно избравшего путь эстетической изоляции от окружающего, «башню из слоновой кости».

Б. Г. Реизов интересно интерпретирует эстетическую теорию Флобера, которая, на его взгляд, была не бегством от действительности, а проявлением глубочайшего политического негодования писателя по отношению к обществу Второй империи.

Путь от бунтарства и «неистовства», через период «романтической мечты» к спинозистскому пантеизму зрелых произведений Флобера, к обретению им собственного натуралистического метода[18] обрисован исследователем во всей сложной диалектике.

Изучение романов *Госпожа Бовари (Madame Bovary)*, *Саламбо (Salammbô)*, *Воспитание чувств (L'Education sentimentale)* в книге Б. Г. Реизова втягивает в свою орбиту не только юношеские призведения Флобера (предусматривая тем самым своеоб-

разную генетическую проекцию), но и аналитическую панораму французской литературы 30-х — 70-х годов XIX века. Таков, например, блестящий очерк эволюции протестующего героя под влиянием меняющихся исторических событий от «символических» персонажей романтиков (Фаустов, Эмпедоклов, Каинов, Люциферов, Агасферов, Моисеев и Дон-Жуанов) до современных протестантов, путь от богоборцев до борцов против буржуазного общества. Со всей конкретностью и убедительностью исследователь прослеживает путь, ведущий «от Проетея и Каина к Эмме Бовари».[19] каким бы неожиданным не казалось с первого взгляда такое сопоставление.

Таков и очерк развития натуралистического пантеизма, противопоставленного во Франции середины 30-х годов христианству, а также смены романтической историографии позитивистской, объясняющий замысел романа *Саламбо*. Таков «контекст» литературного развития XIX века, в который вписывается творчество Флобера в заключении монографии, — творчество «искренних реалистов», Гонкуров, Доде (A. Daudet), Золя (E. Zola), символистов, «эстетов».

Произведения Флобера в книге анализируются всесторонне. Читатель вводится в обширный и сложный круг проблем, волновавших романиста, постигает сущность флоберовского «объективного метода», ту коренную реформу жанра романа, которую осуществлял писатель, благодаря обращению к обыденному, благодаря монтажной композиции «Воспитания чувств», благодаря новому изображению среды. . .

Чтобы осуществить подобный труд, исследователь, несомненно, проникся мыслями и чувствами Флобера, «перевоплотился», чтобы постичь до конца, а уже затем дать оценку изученному с точки зрения человека XX столетия.

К наиболее примечательным явлениям французской литературы последней трети XIX века Б. Г. Реизов обрашается в работах, посвящённых Э. Золя: *Утопические романы Золя,*[20] *Эмиль Золя. 1840—1940* (совместно с М. Клеманом),[21] *Вопросы эстетики Золя,*[22] *(L'Esthétique de Zola).*[23]

Не затушёвывая отрицательных последствий натурализма, «ведшего к изучению общества с позиций физиологии»,[24] Б. Г. Реизов раскрыл глубоко прогрессивный смысл натурализма в творческой практике передовых художников — и Золя в частности — как «орудия в борьбе с реакционным спиритуализмом и с религией, с авантюристической политикой Наполеона III, с официальным буржуазным оптимизмом, считавшим господствующий строй самым лучшим и счастливейшим из всех возможных».[25]

Глубокое изучение системы взглядов Золя на природу, общество и искусство, изучение соотношения повествования и описания, среды и человека, физиологии и психологии, функции символа в произведениях Золя привело автора к выводу, имеющему принципальное значение: «Нет ни малейших оснований говорить о каких-то противоречиях между его теорией и практикой, эстетикой и творчеством. Золя создал свою теорию «научного романа» для разрешения стоящих перед ним художественных задач».[26]

Французский роман XIX века[27] — книга более широкого плана. Ожидаешь, что здесь будут подведены итоги, суммированы наблюдания, представленные в монографиях предшествующих лет. . . Однако, эта книга отнюдь не является повторением уже высказанного. Знакомых незнакомцев встречаете вы здесь. Да, вы уже читали о Гюго, Жаннене (J. Jannin), Стендале, Бальзаке, Флобере, Золя. И основная концепция остаётся прежней. Но вместе с тем, вы убеждаетесь в том, что для Б. Г. Реизова великие французские романисты стали как бы постоянными спутниками жизни, и за прощедшие годы совместный путь породил новые размышления и выводы, которые сделали ещё более рельефной основную концепцию.

Так, главы о Стендале и Бальзаке выиграли от соседства под одним переплётом. Вы почти не замечаете, читая эти разделы, к какому литературному направлению причисляет их исследователь: в его выводах и определениях нет нажима, готовых формул. И тем не

менее понимание типического двумя прославленными реалистами так представлено и раскрыто, что у читателя не остаётся сомнений: перед ним единомышленники, при всех особенностях творческих манер принадлежащие к одной школе. Читая эти главы, вы с полной наглядностью постигаете истинный смысл небезызвестной формулы реализма, который «предполагает помимо правдивости деталей правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах».[28]

Как «взаимодополнительные» по своим взглядам и результатам творчества представлены Бальзак и Ж. Санд. Монархист и демократка, великий отрицатель всего отжившего и романистка, создавшая портрет «человека будущего», они стремились путём детального анализа и истолкования постичь закономерности, присущие их современности: французскому обществу после июльской реставрации.

Исследователь верен своим методологическим принципам: историю романа нельзя понять, не выходя за его пределы. Но многие экскурсы в историю французского общества, философию, воссоздание генезиса той или иной эстетической системы остались в монографиях-персоналиях, где читателя привлекает не только та или иная концепция, но и удивительная эрудиция учёного, владеющего свободно всем достоянием европейской цивилизации.

В книге *Французский роман XIX века* выделены в основном аспекты эволюции жанра. Эволюция романического мастерства Стендаля, Бальзака, Санд, Флобера, Золя представлена в её этапных моментах. Перед читателем предстают уже не судьбы отдельных эпох, а судьбы литературы целого столетия с экскурсами в XVIII век и перспективой в будущее.

Открытие исторической закономерности романтиками 20-х годов и её утрата после пропасти нигилизма, через которую провёл литературу «неистовый роман», попытка найти нравственные и биологические закономерности, управляющие обществом, в творчестве Бальзака, Ж. Санд, а затем — специфически — в творчестве Флобера и Золя, соответствующий этим исканиям комплекс проблем, выбор героя и композиции, одним словом, исполненный динамики и диалектики портрет французской литературы XIX века, — такова суть этой книги. В этом портрете века, вне всяких сомнений, угадывается кисть учёного-марксиста наших дней, который, учитывая противоположную направленность политических, философических, эстетических взглядов крупнейших романистов прошлого столетия, неповторимую индивидуальность художественных открытий каждого, вместе с тем сумел раскрыть глубокое единство, обусловленное самим движением общества.

Французский роман XIX века подобно другим книгам Б. Г. Реизова привлекает сочетанием объективности, предельной научной добросовестности исследования с оригинальностью угла зрения. Читателю интересны не только результаты исследования, но и личность учёного, одарённого богатым интеллектом, страстным публицистическим темпераментом, позволяющим без модернизации осветить явления прошлого светом XX века‘ удивительной эрудицией.

Труды Б. Г. Реизова отличаются богатством нового фактического материала, по становкой актуальных проблем историко-литературного плана, смелостью в их решении, чёткостью методологических принципов. Вклад исследователя в создание истории французской литературы XIX века столь значителен, что без учёта его гипотез и выводов не сможет обойтись ни один специалист в данной отрасли филологии.

М. М. Владимирова
(Куйбышев)

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Реизов, Б. Г., *Между классицизмом и романтизмом.* Спор о драме в период Первой империи. ЛГУ, 1962.

[2] Реизов, Б. Г., *Французская романтическая историография.* (1815—1830) ЛГУ, 1956, стр. 526.

[3] Реизов, Б. Г., *Французский исторический роман в эпоху романтизма.* Л., ГИХЛ, 1958.

[4] Там же. стр. 483.

[5] Там же, стр. 238—240.

[6] См. Реизов, Б. Г., *Из истории европейских литератур.* ЛГУ, 1970.

[7] Реизов, Б. Г., *Стендаль. Годы учения.* Л., «Наука», 1968. — Реизов, Б. Г., *Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика.* Л., «Наука», 1974.

[8] Об этом свидетельствует статья в сб. *Французский реалистический роман XIX века».* М.—Л., 1932.

[9] Реизов, Б. Г., *Стендаль. Философия истории. Политика. Эстетика.* Л., «Наука», 1974, стр. 113.

[10] Реизов, Б. Г., *Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и чёрное»?* — Реизов, Б. Г., *Батальные сцены «Пармского монастыря».* — Реизов, Б. Г., *Стендаль и Бенвенуто Челлини.* (К вопросу об источниках «Пармского монастыря».) — в его кн: Из истории европейских литератур. ЛГУ., 1970.

[11] Реизов, Б. Г., *Бальзак.* ЛГУ, 1960, стр. 21.

[12] Там же, стр. 25.

[13] Там же, стр. 81.

[14] Там же, стр. 162.

[15] Там же, стр. 228.

[16] Там же, стр. 258.

[17] Реизов, Б. Г., *Творчество Флобера.* М., ГИХЛ, 1955.

[18] Там же, стр. 512—513.

[19] Там же, стр. 217.

[20] *Литературная учёба,* 1934.

[21] Клеман, М., *Б. Реизов, Эмиль Золя. 1840—1940.* Л., Худож. лит., 1940.

[22] *Учёные записки Ленинградского университета,* 1955, № 184, серия филологических наук, зарубежная лит., вып. 22, стр. 197—234.

[23] *Europe,* avril—mai 1968.

[24] Реизов, Б. Г., *Вопросы эстетики Золя. — Учёные записки Ленингр. университета,* 1955, № 184, Серия филологических наук, зарубежная литература, вып. 22, стр. 200.

[25] Там же.

[26] Там же, стр. 234.

[27] Реизов, Б. Г., *Французский роман XIX века.* М., Высшая школа, 1969.

[28] К. Маркс и Ф. Энгельс. *Об искусстве.* М., «Искусство», 1976, т. I, стр. 6.

D. S. Lichatschow—A. M. Pantschenko: Die »lachende Welt« des alten Russland

Nauka Verlag, Leningrad, 1976, pp. 352.

In dem Buch — herausgegeben von der Sowjetischen Akademie der Wissenschaften in der Reihe »Aus der Bildungsgeschichte der Welt« — wird der Versuch unternommen, das Lachen als Kulturerscheinung, als eine Eigenart alter russischer Bildung, zu erfassen und zu charakterisieren. J. Huisingas bedeutendes Werk »Homo ludens« (Amsterdam 1939) hat das Lachen nur noch als eine bewegende Kraft der menschlichen Gesellschaft aufgefasst; die Autoren des o. g. Buches hingegen interpretieren das Lachen, indem sie sich der Konzeption von M. M. Bahtjin anschliessen (Das Werk von François Rabelais und das Mittelalter sowie die volkstümliche Kultur der Renaissance. Moskau. 1965), bereits als eine kulturgeschichtliche Erscheinung, die mit der uns umgebenden Wirklichkeit in einem geschichtlich bestimmten Verhältnis steht, die je nach Zeitalter und Nation andere Formen annimmt und genauso wie andere Erscheinungen schriftlich nicht festgelegter kollektiver Kulturen sich nur langsam und schwer ändert. Der Ansicht von Lichatschow und Pantschenko nach zerstört das Lachen und schöpft zugleich: Es zerstört ja die in der Wirklichkeit existierenden und gesellschaftlich bestimmten Verhaltensformen, die Verhältnisse zwischen Ursache und Wirkung und weist auf das Sinnlose, Ungerechte und Zufällige in den menschlichen Beziehungen hin, schafft jedoch zugleich eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen in der Phantasie-Sphäre, die von allen logisch-gesellschaftlichen Gebundenheiten bar ist, und indem es eine spezielle Gemeinschaft der Lachenden gründet, werden die in der anderen Sphäre zerstörten menschlichen Kontakte wiederhergestellt. Es zerstört praktisch das in der Kulturwelt vorhandene Zeichensystem und schafft an seiner Stelle eine autonome »Antiwelt« und »Antikultur« des Lachens. Dies trotzt nicht allen Kulturen, sondern nur jenen gegebenen Beziehungen, die verdienen, ausgelacht und verspottet zu werden. Gerade dadurch ist das Lachen geeignet, in der Phantasie eine neue und gerechtere Welt aufzubauen.

Im ersten Teil (die Arbeit von D.S. Lichatschow) wird das Lachen als eine eigenartige Anschauung der Welt behandelt, wobei der Verfasser feststellt, dass die »lachende Welt« der alten russischen Literatur mit dem Lachen des Mittelalters verwandte Züge aufweist, da sie in erster Linie auf die eigene Person des Lachenden ausgerichtet ist und gerne alles auf die Zielscheibe setzt, was die menschliche Gesellschaft für heilig und ehrenwürdig hält. Genauso wie im Westen, entstanden auch in der alten russischen Literatur in überraschend hoher Anzahl — und noch dazu in klerikaler Sphäre — Parodien verschiedener klerikaler Literaturgattungen (Gebete, Psalmen, Klosterregeln), die sich einer grossen Beliebtheit erfreuen — zur gleichen Zeit jedoch auch Travestien einzelner säkularer weltliterarischer Gattungen bzw. Werke. In diesen Schöpfungen wird aber nicht der Inhalt oder der individuelle Stil der Werke parodisiert, sondern die Gattungen des klerikalen und literarischen Schrifttums des Alltags sowie dessen versteinerte und stabilisierte Wendungen und Formen, ferner auch sein Zeichensystem, wodurch eine verkehrte, karikierte und verspottete Welt entsteht. DieseVerdoppelnung der existierenden Welt zeigt sich auch in den Werken der »lachenden Welt« (Symmetrie von Gehalt und Stil, grammatisch-phonetischer Parallelismus, Reim, usw.). Diese »lachende Welt« mittelalterlichen Typs, die bereits in den russischen Schöpfungen des 12. und 13. Jahrhunderts nachweisbar ist, machte dann im 17. Jahrhundert grundlegende Umwandlungen durch, als die Pauperisierung der breiten Volksschichten dermassen beschleunigt wurde und derart grosse Ausmasse annahm, dass die »Antiwelt« in den Satieren der vergangenen Epoche und die Reihe der bis zum letzten ausgebeuteten besitzlosen Helden aufhörte eine reine Imagination

zu sein und immer mehr mit der realen Welt übereinstimmte: »Die lächerliche Situation wurde traurige Wirklichkeit«, und durch Wirkung des Mitgefühls hörten die in den einzelnen Werken fortlebenden Motive auf komisch zu sein (Повесть о Горе Злочасти). Einzelne Charakteristika der alten russischen komischen Literatur bleiben jedoch im 18., ja sogar im 19. Jahrhundert lebendig (Tischgesellschaften, Maskenbälte, lustige Feste, Volkskomödianten usw.).

Diese Auffassung von Humor und Lachen bietet nicht nur gute Möglichkeit, einige Aspekte gewisser Werke alter russischer Literatur richtig zu deuten, die bisher als unverständlich erschienen oder missverstanden wurden. (z.B. Слово о полку Угореве, Слово о погибели Русской Земли, Повесть о разорении Рязани Батыем, задонщина), sondern sie vermag durch ihre neuartige Annäherungsweise Lebenswerke zu interpretieren (Die Artikel: Hypokrisie von Iwan dem Schrecklichen, Der Humor des Protopopas Avvakum), die bisher als konfus und widerspruchsvoll galten und im Mittelpunkt zahlreicher Diskussionen standen.

Im zweiten Teil des Buches (die Arbeit von A. M. Pantschenko) setzt sich der Verfasser mit einer komplexen und vielfältigen Erscheinung alter russischer Kultur, («юродивые») mit der Frage der »Besessenen«, der heiligen Wahnsinnigen, als einer sonderbaren Transformation der »lachenden Welt« auseinander. Obwohl sich die Besessenheit («юродство«) den Traditionen des christlichen Ostens nähert (Zynismus), wurde sie eine echt russische nationale Erscheinung, die jedoch in anderen prawoslawischen Kirchen sehr selten vorkommt und dem römischen Katholizismus vollkommen fremd ist. Dieses freiwillige Martyrium, dieser Asketismus nehmen zwischen der »lachenden Welt« und der klerikalen Kultur eine Übergangsstelle ein: die schöpfen ihre moralische Selbstrechtfertigung, ihren Didaktismus aus den Lehren der Kirche, in ihrer äusseren Erscheinung jedoch, auf der Ebene des Sichtbaren, ja sogar in der Verkehrtheit ihrer Welt, weisen sie Verwandtschaft mit der »lachenden Welt« auf, als ob sie ständig zwischen Lächerlichem und Ernsthaftem balancierten. Der »Besessene« zerbricht ebenfalls das akzeptierte Zeichen- und Symbolsystem der gegebenen Gesellschaft — doch von der anderen Seite her: von der Seite der christlichen Moral, die keine Kompromisse duldet. Er verkörpert jene körperlich-seelische Nacktheit, Übertriebenheit und Zugespitztheit in der Praxis, die in der »lachenden Welt« nur symbolisch, durch literarische Transmissionen realisiert werden, und beweist vom Aspekt der christlichen Moral, dass die uns umgebende Welt scheinheilig, hypokritisch und ungerecht ist und den christlichen Normen nicht entspricht. Der Verfasser behandelt eingehend die Ursachen der »Bessessenheit« als gesellschaftlicher Erscheinung sowie das in ihrem Wesen steckende Paradoxon (extremer Individualismus und soziales Verdienst), ferner die Formen ihrer Verwirklichung, ihr eigenes Gesten- und Symbolsystem, wobei er den engen Zusammenhang mit den Traditionen alter russischer Volkskultur immer erkennen lässt. (Eine hervorragende Illustration bietet hierzu ein in der Beilage veröffentlichter Passus: Proben aus dem Schriftwerk eines galizischen »Besessenen«). Bei der Analyse der geschichtlichen Rolle dieser »Besessenheit« weist der Autor darauf hin, dass die Asketen, die die Welt ununterbrochen schmächten und anprangerten, insbesondere durch die als eine Berufung empfundene Enthüllung der Sünden der Mächtigen zugleich auf mehreren Ebenen einen Protest gesellschaftlichen Charakters repräsentierten, der unter gewissen sozialen Umständen eine recht fortschrittliche Funktion ausübte. Vom dritten Viertel des 17. Jahrhunderts, von der Kirchenspaltung an, verliert jedoch die »Besessenheit« allmählich diesen fortschrittlichen Zug, treibt immer mehr an die Seite der klerikalen Reaktion und wird langsam ein Hindernis im Wege des Fortschritts.

Das Buch »Die 'lachende Welt' des alten Russland« befasst sich mit einer bedeutenden, zugleich jedoch schwer zu erfassenden Erscheinung der menschlichen Bildung. Die Autoren tun dies ohne jegliche Skepsis gegenüber der Erforschbarkeit der nicht-schriftlichen Kultur der menschlichen Gesellschaft und Vermeiden dabei jedwede ahistorischen Erweiterungen, Verallgemeinerungen und unwissenschaftlichen Hypothesen. Das Werk setzt sich nicht etwa zum Ziel, eine endgültige, in jeder Hinsicht abgeschlossene Formel zu bieten, vielmehr dient es den Forschern alter Literaturen als eine Anregung zur weiteren Arbeit, da es im Buch neben bereits erschlossenen Fakten zugleich auch auf einige noch immer vorhandene Fragezeichen hingewiesen wird. Dem Band ist ein reichhaltiger wissenschaftlicher Apparat beigelegt, der zur Förderung weiterer Forschungen beitragen kann. Mit sorgfältig selektierten Illustrationen, darunter auch Ikonen und Stickereien, bietet das Werk auch eine wahrhaftige Ikonographie der »lachenden Welt« in der alten russischen Literatur.

Margit S. Sárdi

The Structure and Semantics of the Literary Text

Edited by M. Péter. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977, pp. 144

The reader holds in his hands the papers of a conference held in Tihany, between the 26th and the 29th of May, 1974. The conference was organized by a subcommittee established for the study of Slavic poetics and stylistics, which functions within the framework of the international committee of Slavicists. The conceiver and, in the initial stage of the organizing, the prime mover of the conference was professor László Gáldi, about whom the editor of the symposium, Mihály Péter rightly pointed out that his was a traditional scholarly life, he arrived after neo-Latin philological readings at Slavic philology, to produce outstanding results even in that purview. László Gáldi's prosodial investigations, his statements relating to functional metrics are valid even today. To the great loss of our scientific life, László Gáldi passed away during his work of organisation, hence both the organising of the conference and the redacting of the volume have been taken in hand by Mihály Péter, and he was the author of Gáldi's obituary, which reads like a tribute from the conference to the great master.

It is quite another matter that ,however, comprehensive and often trail-blazing Gáldi's investigations were, the Polish, Czech, Slovak, Soviet, Canadian, German, Hungarian speakers of the conference endeavoured, for the most part, to advance along a different line, and they rather reflect the quest for ways and means, in some places the stagnation and uncertainties of the theory of literature (and within that, of stylistics), and the antithetical nature of new methods, since it is not only in the interpretation of newer poetic phenomena that historians of literature confront the inefficiency of traditional methods. Sometimes — rightly — they have the notion that in connection with a particular poet, poem, or, indeed, period, everything has already been stated, no newer data or point of view can be found, while the interpretation of, and approach towards, newer poetic phenomena (e. g. concrete poetry, which is so often commented upon in the symposium) are, with the metrico-poetic concepts current hitherto, rather irksome and inexpedient. A conscious and functional investigation, however, may easily shed light on the fact that what is faulty is not so much the poetic and prosodial concepts as the interpretation of, and attitude towards, them, their elucidation, which, while proving far too restricted, has ended in failure. Hence primarily those papers deserve to be hailed which clarify concepts with natural simplicity, and expound their message within the compass of that clarified conceptual system. Mihály Péter writes in his paper entitled *A költészet nyelve szemantikájának kérdéséhez* (On the Question of the Semantics of the Language of Poetry): "The term the language of poetry has a dual meaning. On the one hand, it denotes a peculiar, characteristic system of communication, which pertains exclusively to poetry, and is parallel with the terms "the language of art", "the language of painting", "the language of dance" etc. On the other hand, we mean by it one or another kind of several natural languages in which the given poetic work of art or complex of works of art has been created."

It is on the basis of this perspicuous point of departure that he describes the views of Mukařovský and György Lukács with regard to poetic language, then, in connection with the problems of poetic semantics in the strict sense of the word, he utilises, apart from the afore-named, the conceptions of Ju. M. Lotman (first and foremost his book entitled The Structure of the Artistic Text). And it is from this semantically prompted establishment of principia that he constructs — for illustration and documentation — the analysis of one of Pushkin's posthumous poems, on the basis of a few "external" data, anatomising the structure, approaching the phonetic, grammatical, and lexical levels, alluding, in the meanwhile, to the parallel traits of other pieces of Pushkin's oeuvre. Mihály Péter's exemplary theoretical and practical demonstration is supplemented from another side by Léna Szilárd's Mandelstam-interpretation. While Mihály Péter gave an idea of the oeuvre from the unravelling of the cosmos of a poem, Léna Szilárd points to the nature of Mandelstam's verse-construction from the common and discrepant features of Mandelstam's oeuvre and symbolism, conceived of as the style of the period. Léna Szilárd is intrigued by Mandelstam's words, his vocabulary, the "paraselene", the "remembrance" of his words; she rightly observes that Mandelstam broadens out the semantic field of the

word, with Mandelstam "always present between word and object is the history of the conceptions of the word, and the poet always sets the word which comes up against the memory of his family in such combination." The Czech K. Hausenblas anatomises the rhyme-stock of nineteenth century Czech poetry, indicating that as far back as the late nineteenth century it became feasible to create new types of rhyme, by the rhyming of foreign words with native Czech words. "As regards grammatical relationships, these forms are much removed from one another, but as regards semantic relationships, they constitute conspicuous connections". Hausenblas, too, analyses the novelty which symbolism has brought forth in poetry, hence in the handling of rhyme as well. Another, although likewise extremely important partial phenomenon, poetic device is presented — with the functional aspect in view — by György Szőke, who writes on the role of the "running-over" (enjambent) in the lyrical poetry of Pushkin and Lermontov. What he infers (on the strength of his painstakingly organised illustrative corpus) may be extended, since, in point of fact, romanticism has introduced into poetry a new type of dynamism, in contradistinction to the hierarchically constructed classicist poem, and the anomalies of the Sturm und Drug. The musicality, the accentuation, and potential energy of vocables, of lines they enhanced by a purposive order of words, thereby heightening the quality of enjambment as the carrier of tension.

The noted Polish inyestigator, Stefania Shwarczińska and her compatriot, T. Cieslikowska guide us to the domain of "concrete poetry", to construe, by dint of their poetico-stylistical approximations, that symptomatic formation of the twentieth century, while the German investigator, H. Dudek adverts to the metaphorical tenor of the poetry of Andrey Voznesenski. It would be off the point to refer, in the forthcoming, to the papers of all the participants, hence we now make reference only to a synthesis-preparing memoir by V. Voigt, The Formation of Metrical Systems in the Balkans. The description subsumed in suggestive graphs inspires one to a detailed elaboration of the corpus of the graphs.

Hence the content of the symposium is provocative, in numerous sections original and of an inspiring force. It is to be desired that the investigations set in train by the authors of this volume should continue to bear good results, and that they should receive still more exhaustive and more accurate elucidation in newer studies by the authors themselves, too.

István Fried

Ю. Б. Виппер : Поэзия Плеяды

Издательство «Наука», Москва, 1976, pp. 430.

Avant l'époque florissante de la Renaissance, la France du Moyen Age avait déjà connu maints talents poétiques de première importance (pour ne mentionner que les plus grands: l'auteur inconnu de la *Chanson de Roland*, les troubadours, Chrétien de Troyes, Adam de la Halle, Jean de Meung, Rutebeuf et Villon) dont l'œuvre reste vivante, saisissante même de nos jours, ce n'est pourtant qu'au cours du XVIe siècle que le pays vit pour la première fois les efforts concertés et l'essor brillant de toute une « école » poétique; la *Pléiade*, dont le chef spirituel incontesté fut Pierre de Ronsard.

Les poètes de la Pléiade se distinguent de leur prédécesseurs non seulement par une poéticité individuelle et consciente, par le désir ardent d'élever la poésie au rang des créations humaines les plus précieuses, perpétuant les beautés impérissables de la nature et les aspirations les plus nobles de l'humanité, mais ils ont aussi le mérite d'avoir innové le langage et les techniques poétiques et jeté les bases de la poésie française moderne. L'effet de leur activité est d'autant plus considérable qu'ils furent les premiers en France à concevoir et à exprimer sous une parfaite forme artistique, à une époque en effervescence et accablée de guerres intérieures et extérieures, les changements fondamentaux survenus dans la vision du monde de l'homme renaissance.

Sur la formation de ce courant littéraire et l'œuvre de ses plus grands maîtres nous avons le plaisir de lire l'excellent ouvrage du savant soviétique, G. Vipper. Nous croyons que *La Poésie de la Pléiade* peut être à juste titre considérée comme la

synthèse d'une période très laborieuse et fructueuse dans la vie et l'activité de l'historien de la littérature française.

Le fil conducteur de toute l'étude de G. Vipper est le principe socio-historique et d'histoire culturelle en vertu duquel il analyse et définit la spécificité et la signification des poèmes de Du Bellay ou de Ronsard, la fonction pleinement ressentie de leur activité artistique, toujours en corrélation evec le milieu social — en l'occurrence, la cour royale et les protecteurs, amis des lettres, — avec l'effet duquel les poètes de la Pléiade devaient sans cesse compter. C'est sous cet angle de vue que l'éminent spécialiste de la littérature française dresse le tableau, au bout d'un examen minutieux, des conditions sociales et historiques des années 40-50 du XVIe siècle, décisives pour la formation de la Brigade composée par Ronsard, Du Bellay et Baïf, tous disciples du maître humaniste, Jean Dorat, au Collège de Coqueret.

Comme le démontre pertinemment G. Vipper, ces jeunes poètes, avides d'idées toutes neuves sur les lettres et les arts, et désireux de se faire une conception toute nouvelle de la poésie, se préparaient très consciemment à la révolution littéraire dont le manifeste fut la *Défense et Illustration de la Langue française* (1549).

La rupture avec la poésie démodée des rhétoriqueurs fut hâtée, souligne G. Vipper, également par les poètes de la période de « transition », imbus des idées humanistes venues d'Italie et précurseurs des membres de la Pléiade, Jean Le Maire de Belges et principalement Clément Marot, ainsi que par l'école lyonnaise de Maurice Scève et de Louise Labbé.

En examinant les conditions sociales dans lesquelles les poètes français du XVIe siècle devaient vivre et composer leurs vers, le savant soviétique met en relief que la protectrice de Clément Marot, Marguerite de Navarre, qui elle-même fut éprise des lettres et auteur de beaux poèmes lyriques et de nouvelles galantes *(Heptaméron)*, servait de modèle pour les membres de la famille royale et les gens de cour quant à ses rapports avec les poètes et les tendances littéraires de l'époque. Cependant, malgré cette attitude exemplaire et la compréhension de certains conseillers cultivés du roi, les relations des poètes de la Pléiade et de Henri II n'étaient pas sans nuages et sans conflits. Au début, la cour royale, préoccupée avant tout de faire sa propre apothéose en instituant la monumentalité et la solennité dans la vie quotidienne à l'aide des motifs puisés dans la mythologie antique, n'apprécia guère les efforts esthétiques indépendants des poètes tendant à faire prévaloir leur dignité de créateur et leur goût artistique supérieur à celui des courtisans. Par ailleurs, la Pléiade ne manqua pas non plus, souligne G. Vipper, de se tourner vers les traditions gréco-latines, vers « le merveilleux païen » lui permettant de se soustraire aux contraintes de l'idéologie chrétiene du moyen âge pour méditer davantage sur les phénomènes de la nature, pour élaborer les thèmes éternels de la poésie universelle et jeter un pont entre l'héritage culturel de l'antiquité et les meilleures tendances littéraires de leur époque.

Dans ce chapitre, l'auteur de Поэзия Плеяды démontre aussi la part et l'influence de plus en plus actives de la bourgeoisie dans la vie administrative, les activités scientifiques et littéraires du pays. Il souligne à juste raison les mérites de Michel l'Hôpital, qui, devenu chancelier de France, fit de son mieux pour protéger et soutenir la cause des savants et hommes de lettres humanistes et en particulier pour faire reconnaître la poésie de la Pléiade à la cour royale.

*

Le deuxième chapitre de la monographie de G. Vipper est consacré entièrement à l'analyse exhaustive du manifeste littéraire de la Brigade, la *Défense et Illustration de la Langue française*. Ce manifeste, rédigé par Joachim Du Bellay mais à la rédaction duquel avait, selon toute probabilité, participé aussi Pierre de Ronsard, ne doit pas être considéré — écrit le savant soviétique — uniquement comme une réplique à *l'Art poétique* de Sibilet, paru un an plus tôt (1548).

C'est dans cet ouvrage de modeste volume que les plus grands poètes français de la Renaissance lancent un appel à « l'imitation éclairée » des auteurs antiquer et invitent leurs confrères à se servir largement des nobles genres et moyens poétiques de la littérature classique afin de pouvoir réaliser des objectifs humains, philosophiques et éthiques de plus grande envergure dans les lettres. Il est à remarquer que par l'imitation des anciens ils n'entendaient aucunement la copie servile et mécanique de ceux-là; au contraire, ils propageaient l'assimilation consciente et sélective des meilleures traditions de l'antiquité en vue de les transformer en parties organiques de la vision poétique et en catalyseur de l'art créateur. L'importance du manifeste est d'autant plus grande qu'il a permis à Du Bellay, à Ronsard et à Baïf de définir et de développer leur pro-

gramme poétique. La tâche primordiale de la poésie, telle qu'elle apparaît dans leur « art poétique », consiste avant tout à perpétuer les beautés et substances de l'homme et de la nature à l'aide de moyens de forme harmonieux et de parfaites images poétiques. (G. Vipper attire l'attention sur le fait que dans la préface de ses odes éditées en 1550, Ronsard définit encore son art poétique en opposant ses vues esthétiques et surtout la richesse thématique et émotionnelles de ses poèmes au goût médiocre et aux vers banals et conventionnels, préférés par les milieux de la cour).

Dans sa fine analyse, l'auteur de ПОЭЗИЯ ПЛЕЯДЫ traite aussi les problèmes de l'inspiration et de l'intuition poétiques sur lesquels Du Bellay, Ronsard et les autres sont à plusieurs reprises revenus. Comme il ressort de leurs pensées, l'inspiration du poète est tout d'abord l'indice de sa prédestination de créateur et de sa préexcellence. Aussi doit-il tenir la création artistique pour un « service sacré » qui est par définition bienfaisant et désintéressé. On sait d'ailleurs que plus tard, sans renier ces objectifs élevés et idéals, les poètes de la Pléiade tâcheront de rendre leurs poésies accessibles au public le plus large.

On ne doit pas manquer non plus de remarquer le sentiment de patriotisme qui pénètre les pages du manifeste consacrées à prouver l'égalité du français et du latin dans le domaine des sciences et des lettres, ainsi que le désir ardent des jeunes poètes d'enrichir la langue française et de la rendre plus propre aux tâches nobles qu'elle doit accomplir.

*

G. Vipper présente dans un chapitre à part *(Dans l'orbite du maniérisme)* les problèmes complexes qu'a soulevés le terme du maniérisme dans les études littéraires et artistiques. Après avoir passé en revue les interprétations divergentes de cette notion de style, il démontre que l'affermissement des tendances maniéristes en France coïncide justement avec l'activité et l'essor de la Pléiade de sorte que les membres du groupe poétique ne pouvaient aucunement échapper à l'effet de ce courant artistique. Aussi est-il d'avis qu'on peut considérer la maniérisme comme une tendance de style de la Renaissance tardive. Puis, dans une analyse très intéressante et approfondie, le savant soviétique démontre comment les émotions élevées et l'atmosphère de l'inspiration « divine », impliquées dans la conception maniériste, saisissent les poètes de la Pléiade en les orientant vers une représentation stylisée, parfois idéalisée et souvent allégorique de la réalité. Et ce sont principalement les motifs empruntés à la mythologie antique et les formules de rhétorique classiques (antithèses, hyperboles, métaphores, etc.) qui assurent la stylisation de leurs idées poétiques. A ce propos, G. Vipper n'omet pas de mettre en relief les traits *descriptifs*, caractéristiques à la fois des beaux-arts et de la poésie maniéristes, qui se présentèrent sous la forme la plus nette à l'école de Fontainebleau, fondée par d'éminents maîtres italiens.

Non moins importantes sont les vues de G. Vipper relatives aux idées néoplatoniciennes et au pétrarquisme qui, après avoir inspiré l'école lyonnaise représentée avant tout par les poètes lyriques Maurice Scève et Louise Labbé, finirent par envahir également la poésie amoureuse de la Pléiade. On ne peut qu'approuver la fine observation du chercheur soviétique selon laquelle la sublimation et l'idéalisation des passions amoureuses et de la beauté féminine, telles qu'elles s'expriment dans la lyrique des poètes français du XVIe siècle, sont dues non seulement aux idées néoplatoniciennes et à l'influence de Pétrarque mais aussi à la survivance de certains principes courtois, élaborés par la poésie troubadouresque et les romans courtois. Dans le même temps, G. Vipper attire l'attention sur un poète proche du groupe de la Pléiade et injustement oublié, Jacques Tahureau, qui, dans ses « *Dialogues . . .* », opposa le naturel des sentiments et les traditions nationales plus réalistes de la conception d'amour aux idéals pétrarquistes inaccessibles et surtout au pathétique faux et aux manières affétées des milieux de la cour.

Analysant les sonnets pétrarquistes de Du Bellay *(Olive)* et de Ronsard *(Amours)*, l'auteur de la monographie distingue l'intellectualisme et le ton élégiaque du premier d'avec la force émotionnelle et le rythme polyphonique des poésies d'amour du dernier, tout en faisant ressortir la profondeur et l'authenticité psychologique des sentiments exprimés par les deux poètes.

*

Au début du 4e chapitre de son ouvrage *(La conquête de l'ode)*, G. Vipper souligne à juste titre le moment décisif que signifia dans l'évolution de la poésie de la Renaissance française la parution, en 1550, des odes de Ronsard. Comme il le fait remarquer, c'est dans les odes que Ronsard et Du Bellay, qui excella également dans ce genre poétique, suivaient avec la

plus grande fidélité les modèles de la poésie antique et qui en réalisaient le plus intégralement les idéals élevés. Cependant, pour Ronsard, il propose de distinguer les odes pindariques de celles qui lui avaient été inspirées par Horace. En effet, tout en réalisant au plus haut degré le principe de la glorification et de l'idéalisation des valeurs humaines et naturelles dans l'esprit de Pindare et tout en les complétant des motifs de joie de vivre de l'homme renaissance et des marques spécifiques de sa propre personnalité, le chef de la Pléiade a enrichi et renouvelé, aux points de vue thématique et métrique, la poésie française du XVIe siècle principalement par ses odes horaciennes. Dans celles-ci, écrit G. Vipper, aux voix de l'individualisme fier et de la confiance illimitée en son talent d'artiste succèdent des idées et sentiments beaucoup moins aristocratiques, une vision du monde plus réaliste, des aspirations plus modestes et des désirs plus tempérants, la déclaration de l'unité de l'homme et de la nature, bref, la sobriété et l'éloge des joies de l'existence quotidienne et de l'esprit humain.

Alors que dans les odes de Ronsard l'optimisme-renaissance l'emporte, le ton des plèmes de Du Bellay est plus douloureux, pous élégiaque *(De l'Inconsistance des choses, La Complainte du désespéré)*.

*

Dans les 5e et 6e chapitres, l'auteur de поэзия плеяды analyse dans le détail l'évolution poétique de Du Bellay et de Ronsard dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Tout en démontrant les causes sociales et individuelles des changements essentiels survenus dans la conception poétique des deux piliers de la Pléiade, il fait ressortir avant tout l'approfondissement et la portée philosophique de leur activité artistique, ainsi que l'enrichissement de leur langage poétique.

*

Sa maladie, les échecs subis dans sa carrière ont, certes, contribué aux désillusions et aux souffrances psychiques de Du Bellay, qui seront les thèmes dominants de ses poèmes composés pendant cette période. Dans la mesure où ses idéals philosophiques et moraux se transforment, il romp définitivement — chose paradoxale: lors de son séjour en Italie — avec la conception pétrarquiste de l'idéalisation de l'amour *(« J'ai oublié l'art de pétrarquiser . . . »)*, et se détourne également des motifs antiques, se révélant pour lui pures illusions et valeurs vaniteuses. Son penchant philosophique et éthique l'emporte, et il applique dorénavant son talent de poète à chanter sur les préoccupations principales de l'humanité.

De cette évolution considérable dans l'art de Du Bellay témoignent les très beaux sonnets des cycles *Les Regrets* et *Antiquités de Rome*. G. Vipper a tout à fait raison d'écrire que ces vers philosophiques occupent une place centrale dans l'œuvre du poète. Au sujet du cycle de l'*Antiquité de Rome* le savant soviétique cite l'opinion de plusieurs chercheurs selon laquelle, en s'inclinant devant l'immortalité des grands monuments du passé, Du Bellay annonce déjà la vision romantique de Chateaubriand et de Lamartine. Ce qui distingue cependant les sonnets de ce cycle d'avec les poèmes romantiques, fait remarquer G. Vipper, c'est que Du Bellay a su relier ses expériences personnelles aux perspectives historiques, philosophiques, et subordonner ses impressions et sentiments subjectifs aux aspects objectifs du temps et de l'univers.

Dans les sonnets des *Regrets*, qu'on a tout droit de considérer, écrit G. Vipper, comme son « credo poétique » et comme l'un des sommets de la poésie française, Du Bellay chante avec une nostalgie douloureuse la beauté et la douceur du paysage angevin et des autres régions de sa patrie, et confesse, dans un ton élégiaque les crises et souffrances vécues loin de son pays natal, ainsi que sa déception d'avoir trouver une société corrompue au lieu des idéals élevés de sa jeunesse. Ce qui rend inégalés ses sonnets, composés en Italie, ce sont la sincérité de ses révélations, l'harmonie et la simplicité de ses moyens et formes d'expression, ainsi que sa faculté de savoir développer des vérités fondamentales des menues impressions et expériences de la vie quotidienne.

*

Dans le dernier chapitre de son ouvrage, G. Vipper présente la carrière poétique de Ronsard entre 1553 et 1560. Cette période de création du poète se caractérise essentiellement, écrit-il, à la fois par l'approfondissement de sa manière de voir et par l'élargissement des horizons de son art. Aux chants de l'amour sensuel *(Folâtries)* représentant son « style bas » succèdent la gracieuse Ode à Cassandre, ou les sonnets sincères et touchants des *Amours de Marie*. Les églogues, « blasons » et « odelettes », conçus dans le style d'Anacréon et célébrant le charme de la vie rustique *(Boccage, Mélanges)*, et, comme dans les *Regrets* de Bu Bellay, la beauté exceptionnelle du pays natal, alternent

avec tels poèmes passionnés que *Les Armes* dans lequel Ronsard porte jugement sur la guerre, comme le note avec justesse le chercheur soviétique, au point de vue de l'intellectuel humaniste rêvant d'une société utopique, idéalisée, ou l'épître très importante *A son livre* qui traduit les liens indéchirables du poème et de son créateur tandis qu'auparavant le poète croyait encore à la carrière indépendante de l'œuvre, exposée à l'évolution de la hiérarchie des jugements esthétiques.

Le spécialiste de la littérature française du XVIe siècle finit par analyser les *Hymnes* de Ronsard, poèmes très complexes de « style élevé », exprimant la conception philosophique du chef de la Pléiade. Se tournant vers les astres, dans ses hymnes « cosmiques », le poète ne peut s'empêcher d'attirer l'attention sur la contradiction aiguë entre la grandeur et l'harmonie régnant dans les sphères cosmiques et le chaos, le désarroi détruisant l'existence de l'homme à la Terre. L'autre problème qui préoccupe Ronsard dans cette période, c'est celui de la dissociation de l'homme et de la nature, le contraste entre la diversité de l'univers infini et les possibilités limitées de l'être humain. Comme le démontre G. Vipper, le poète ne cède pourtant pas au pessimisme; au contraire, il fait l'éloge de l'homme dont la force immense est sa raison à l'aide de laquelle il peut connaître les secrets de la nature et en dompter le pouvoir. En interprétant le poème très discuté et peut-être le plus ambigu de Ronsard *(Hymne de l'Or)*, l'auteur de Поэзия Плеяды fait ressortir non seulement les distances énormes qui séparent le monde des poètes et celui de « l'or », mais aussi les tendances réalistes du poème, cherchant à découvrir les lois autonomes, objectives de la société de l'époque.

Dans les élégies et principalement dans la *Complainte contre Fortune*, écrit G. Vipper, s'expriment les contradictions intérieures et l'esprit critique du poète qui, désillusionné par les mœurs de la cour et la conduite des personnalités illustres, pense au début à quitter son pays mais comprend bientôt qu'il trouverait partout les mêmes conditions sociales, et finalement « prend conscience du fait que le destin de l'individu, en l'occurrence, celui du héros lyrique, est inséparable du destin de la société qui l'entoure. »

*

Les perspectives socio-historiques et philosophiques, la précision et l'extension des recherches philologiques, la sensibilité et la profondeur des analyses ainsi que la portée des arguments et des conclusions, voilà les qualités essentielles qui rendent particulièrement précieuse et actuelle la monographie de G. Vipper. On attend avec grand intérêt la suite: l'étude des *Sonnets pour Hélène*, finale de la carrière du plus grand poète de la Renaissance française.

Imre Szabics

László Sziklay: Szomszédainkról

Über unsere Nachbarn. Fragen der osteuropäischen Literatur

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974, S. 347

Erst nach einer literarhistorischen Tätigkeit von über 40 Jahren hat es der Verfasser für notwendig empfunden, einen selbständigen Studienband herauszugeben — eine seltene Bescheidenheit. Obwohl ihm reiches Material zu einer umfangreichen Sammlung zur Verfügung stand, gab er sich mit einem Buch bescheidenen Umfangs zufrieden, in dem er seine nach 1970 veröffentlichten Aufsätze selektierte. Das Vorhaben der Auswahl ist eindeutig: László Sziklay wollte mit seinem Werk der ungarischen vergleichenden Literaturwissenschaft dienen, aus diesem Grunde veröffentlichte er vor allem jene Beiträge, die sich auf einmal zwei, drei oder gar noch mehr Nationalliteraturen gegenüberstellen. Die bedeutendsten Studien — mögen sie die Aufklärung, die Volkstümlichkeit oder die prinzipiellen Fragen der osteuropäischen Komparatistik behandeln — übertreten immer die zweiseitigen Untersuchungen, da sie ausser den Ungarn und den Westslawen auch die Dichtung der Südslawen und Rumänen zum Thema haben. So eine Vielseitigkeit ist heute nicht mehr so selten als vor 20 oder 25 Jahren, wir können ja ähnliche Bestrebungen bei dem Prager Karel Krejci oder dem Jugoslawen Zoran Konstantinovic beobachten; der Verbreitung solcher Bestrebungen stehen jedoch viele Hindernisse im Wege. Die Thematik des Bandes ist breit — im Raum und auch in der Zeit — von der

slowakischen Historie im 16. Jahrhundert angefangen bis zur Lyrik von J. Wolker und V. Nezval, und es ist nur zu bedauern, dass der Verfasser auf die Neuveröffentlichung eines seiner die jüngste Vergangenheit der tschechischen und slowakischen Literarwissenschaft behandelndend Aufsätze verzichtet hat. (Die Prager Schule — Literarwissenschaft. Studien über die Tendenzen der Literarwissenschaft im 20. Jahrhundert. Budapest, 1970).

Der einleitende Beitrag der Sammlung *Über einige prinzipielle Fragen der osteuropäischen vergleichenden Literaturgeschichte (19. Jahrhundert)* nimmt eine zentrale Stelle ein. An anderen Stellen geht Sziklay auf einige wichtige oder als problematisch erscheinende Feststellungen wiederholt ein, er untersucht sie eingehender und in Sicht neuer Zusammenhänge. Nicht nur die hier behandelte Volkstümlichkeit und später die Verschmelzung von Aufklärung und Romantik, d. h. ihr Wesenszug, dass sie voneinander kaum zu trennen sind, bilden das Thema eines weiteren Aufsatzes, sondern auch das recht anhaltendes Fortbestehen der Romantik im Vergleich zu Westeuropa. Diese in Fachkreisen allgemein bekannte Tatsache wird durch die Beleuchtung einer sehr beliebten und populären literarischen Gattung unter Beweis gestellt. Durch eine parallele Analyse der historischen Epik von Sienkiewich, Jirasek und dem Ungarn Géza Gárdonyi wird illustriert, dass die Praxis des Romanciers im Ost-Mittel-Europa der Jahrhundertwende von den Initiativen Walter Scotts und seiner Anhänger, die 8 oder 9 Jahrzehnte zuvor als neu galt, noch immer nicht unabhängig ist. Diese These können wir heute bereits ruhigen Gewissens bejahen, obwohl zur Zeit der Entstehung des Aufsatzes, am Ende der 60er Jahre, die öffentliche Meinung noch anderer Ansicht war. Damals hielten zahlreiche Literarhistoriker die politisch fortschrittlichen Romane für realistisch, wenn in ihnen auf eine hyperbolische Menschendarstellung verzichtet wurde und eine ausführliche Untersuchung der gegebenen Epoche zu spüren war. Sziklay erblickt die Quelle der Spätromantik vor allem in einer Überspanntheit des Nationalgefühls der Schriftsteller. Eben infolge ihrer nationalistischen Auffassung vermeiden diese Autoren eine kompliziertere psychologische Darstellung und geizen mit der Analyse gesellschaftlicher Konflikte und einer intellektuelleren Geschichtsbetrachtung.

Ähnliche Feststellungen könnten wir höher schätzen, wenn uns der Verfasser wenigstens das Entstehungsjahr der einzelnen Beiträge bekanntgäbe. Ebenfalls vermissen wir die Notizen und auch da Namensregister, deren Mangel in der letzten Zeit für die falsche Praxis unserer Buchverlage charakteristisch ist. (So eine Lösung lähmt ja den Leser, wenn er Literarhistoriker ist, doch werden die Anhänger leichterer literarischer Gattungen auch nicht für die Wissenschaft erobert.)

Kommen wir zurück auf den historischen Roman, so kann behauptet werden, dass die kritischen Bemerkungen des Verfassers berechtigt sind, es fragt sich nur, ob er die Jahrhundertwende nicht allzu einseitig beurteile. Seiner Ansicht nach « passt sich die Prosa der kritischen Realisten der sich bei den einzelnen Völkern mit Phasenverschiebung entwickelnden bürgerlichen und urbanen Lebensform erst langsam und allmählich an » (S. 63). Das sich stufenweise entwickelnde Prag erzieht Neruda, und das zur Weltstadt heranwachsende Budapest setzt der idealisierenden volksnationalen Richtung ein Ende. Stirbt die Romantik doch nicht ganz aus, so kann dies nur »durch die eigenartige Lage und nationale Unterdrücktheit der Tschechen erklärt werden« (S. 62). Für diese Jahrzehnte ist aber in Prag, Budapest und Polen die simultane Existenz mehrerer Strömungen kennzeichnend: Der traditionelle Realismus mischt sich meistens mit dem Naturalismus; die Neuramantik sowie die von der letzteren nur schwer abtrennbare Sezession gewinnen an Raum. All dies sind nicht etwa Zeichen einer ruralen Rückständigkeit — oder zumindest ist dies meistens nicht der Fall. Die Werke von Selma Lagerlöff, R. L. Stevenson, Oscar Wilde und Hofmannstahl sowie die Märchenspiele von G. Hauptmann können uns überzeugen, dass zu dieser Zeit eine starke und vielseitige Rückwirkung auf Kosten des Naturalismus beginnt — u. zw. bei weitem nicht nur im Osten Europas. Obwohl die ungarische Sezession z. B. volkstümlicher und nationaler ausgerichtet ist als der deutsche Jugenstil, kann der Nationalismus doch nicht als ein primäres stilschaffendes Prinzip betrachtet werden. Dem können ja die verschiedensten Strömungen dienen — selbst der Naturalismus.

Die Komparatistik blieb lange Zeit ein öder Bereich der Literarturwissenschaft, da sich ihre Vertreter mit Registrierung der Wanderung von Themen und Motiven sowie einer mit Fakten nachweisbaren Wechselwirkung der einzelnen Schöpfer zufriedengaben. Heute ist die Forschung typologischer Zusammenhänge allgemeiner geworden und so kann mit einer solchen Gefahr weniger gerechnet werden, wohl

mit einer anderen. Bei Untersuchung abweichender oder gar übereinstimmender Ideologien oder der parallelen Entwicklung ästhetischer Prinzipien vergessen viele, die einzelnen Gattungen und die äussere Schicht der Form zu vergleichen. Von László Sziklay kann dies keineswegs behauptet werden, und besonders sein der Volkstümlichkeit gewidmeter Aufsatz ist reich an interessanten poetischen und metrischen Beobachtungen. Er lenkt die Aufmerksamkeit darauf hin, dass die ungarische und die westslawische Versepik einander nicht nur in den Heldenepen, sondern auch in den Verserzählungen nahekommen (Mácha, Sladkovic und Kollár auf der einen und Sándor Kisfaludy auf der anderen Seite). Der Verfasser deutet auch auf die Verwandtschaft des ungarischen und slowakischen halbierenden Zwölfsilbners sowie auf jene übersetzerischen Anstrengungen hin, die bei der Übernahme der charakteristischen Zehnsilbner in der serbischen Volkspoesie notwendig waren, und er berichtet auch über die tschechische Übernahme der für volkstümlich gehaltenen Strophenstruktur von Himfy (S. 28).

Besonders die gegenseitige Verleihung der Versifikationsformen kann die deutsch-österreichische literarische Vermittlung in den Fokus von Diskussionen stellen, die im vorliegenden Band sogar zweimal — und mit verschiedenen Schlussfolgerungen — erwogen wird. Zuerst zeigt der Verfasser eher die deformierende Wirkung dieser Vermittlung: Dies zeigt sich seiner Ansicht nach in der für die deutsche Versifikation charakteristischen Metrik der einzelnen Zeilenarten genauso wie in der zum Exotischen verwandelten Darstellung des ungarischen Volkscharakters bei Lenau (S. 40). Die letztere Behauptung wird im weiteren auch detaillierter erörtert (S. 190—196), diesmal jedoch leugnet der Verfasser seine Anerkennung Lenau gegenüber nicht, was nun die in den osteuropäischen Freiheitskämpfen und der Landschaft wurzelnden Werke des Dichters anbelangt. Ebenfalls lobt er die reiche Literatur deutschsprachiger Übersetzungen. Unsererseits möchten wir wiederholt betonen, welch einen bedeutenden Beitrag die deutschsprachige Übertragung und die Skizzierung literarischer Porträts in der gegenseitigen Popularisierung unserer Dichter in der östlichen Zone geleistet hatten. Ohne deutsche und in kleinerem Masse französische Interpretation hätten am Ende des vergangenen Jahrhunderts in Polen so viele Jókai-Romane nicht erscheinen können und so hätte er kaum einer der meistgelesenen ausländischen Autoren sein können.

Im Falle von innerhalb der einstigen ungarischen Landesgrenzen lebenden Völkern scheint die Lage gewissermassen ähnlich zu sein. Sehr charakteristisch ist. z. B. die Begegnung des bedeutenden rumänischen Lyrikers des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Stefan O. Iosif, mit der Dichtung Petőfis. Wie es auch dem Studienband von Gyula Dávid *(Begegnungen.* Cluj — Napoca 1976, S. 276) zu entnehmen ist, konnte der Dichter Dank seinem Studium im Gymnasium von Nagyszeben und den in einem Dorf mit gemischter Sprache verbrachten Sommerferien recht gut Ungarisch. Dennoch — wie er selbst behauptet — benötige er manchmal die Übersetzungen des Sachsen Heinrich Melas und die Monographie *Petőfis Leben und Werke* (1889) von Alexander Fischer. Doch nicht nur die sprachlichen Schwierigkeiten können durch deutsche oder französische Vermittlung überwunden werden, sondern auch die Gleichgültigkeit, eine aus Vorurteilen entspringende Indifferenz. Wie bekannt, werden wir auf eine bedeutende literarische Leistung einer kleineren Nation erst nach einem in Weltsprachen erzielten Erfolg aufmerksam. Manchmal bedarf es geradezu des Nobel-Preises! Eben deshalb konnte der junge Iosif im Vorwort seiner Petőfi-Auswahl (1896) zu Recht bemerken: »Die Ungarn haben eine ziemlich schöne Literatur, deren Ruhm *auch Frankreich erreichte*, während sie bei uns völlig unbekannt blieb« (hervorgehoben vom Verfasser).

Ein Forscher der osteuropäischen Entwicklung kann freilich in der Literatur von 6—7 Nationen nicht gleichermassen bewandert sein. Im Band *Unsere Nachbarn* wird neben den ungarischen Erscheinungen den tschechischen, slowakischen und polnischen Phänomenen der grösste Nachdruck verliehen; die Lage der jugoslawischen Literatur ist ziemlich günstig, während die Bulgaren und Rumänen verhältnismässig im Hintergrund bleiben. Unseres Erachtens verursacht dies nur bei der Behandlung der Volkstümlichkeit einen auffallenden Mangel. Dort lesen wir nämlich in der abschliessenden Summierung, dass die Strömung im westlichen Sinne nicht romantisch sei und es fehle der »übertriebene Ich-Zentrismus« (S. 216), ferner zeige die Tendenz um die Jahrhundertsmitte bereits mit Sicherheit in die Richtung des sich entfaltenden Realismus — selbstverständlich im Bereich der Lyrik und der Versepik. All dies gilt in slowakischer, serbischer, ungarischer und gewissermassen auch in polnischer Relation, doch keineswegs trifft das für die rumänische Dichtung zu. Dort herrschte nämlich bis zu den 70er Jahren eine prophetische, manchmal

zwiespältige und pessimistische Romantik und innerhalb deren kam der Volkstümlichkeit nur eine untergeordnete Rolle zu. Im bereits zitierten Buch von Gyula Dávid lesen wir darüber, dass selbst der durch Folklore-Sammlungen bekannte Vasile Alecsandri »im Grunde genommen bis zum Tod Romantiker geblieben sei« (S. 87) und dass die Umgestaltung der romantischen Volkstümlichkeit »in die aus der ungarischen Literatur bekannte volksnationale Richtung nur im letzten Quartal des Jahrhunderts erfolgt sei« (S. 86). Der Triumph des dichterischen Realismus sowie der bäuerlichen Thematik und des Formenschatzes ist in erster Linie mit dem Namen von G. Cosbuc verbunden und mit dieser Strömung wird die Kunst von Arany, Petőfi, Mihály Tompa und Pál Gyulai gegen 1900 den rumänischen Literaten immer mehr zugänglich (Dávid: S. 98).

Es fragt sich, ob die komparatistische Methode dadurch erschöpft wird, dass die zu den selben Epochen, Schulen usw. gehörenden Werke einer einzigen Nationalliteratur oder anderssprachigen Literaturen miteinander verglichen werden, ob die Erschliessung der Wechselwirkung bzw. Absonderung der verschiedenen Künste sowie die Beziehungen der Literatur und der einzelnen Wissenschaftszweige nicht ins Profil der Komparatistik gehöre. Die Praxis hat diese Fragen schon seit langem beantwortet und so reicht aus, uns auf solche allgemein bekannten Themen zu berufen wie z. B. Hegel (oder Schopenhauer) in der ungarischen Literatur. Durisin reiht dieses Problem in seinem theoretischen Werk *Vergleichende Literaturforschung* Budapest, 1977 (Berlin 1972) zwar in den Bereich eines anderen Wissenschaftszweiges ein, doch sind viele, z. B. die französischen Theoretiker und der Ungar István Sőtér entgegengesetzter Meinung. Im Grunde teilt auch der Verfasser des vorliegenden Bandes diese Ansicht. Deshalb beschäftigt ihn die Parallele zwischen dem historischen Roman und der historischen Malerei auf eine Weise wie diese beim Vergleich von Sienkiewicz und Matejko, Jirasek und M. Ales, Gárdonyi und den Zeitgenossen Benczur und Bertalan Székely zu erfassen ist. Sziklay widmet der Entdeckungschronik der Volksmusik in Osteuropa ein separates Kapitel und vergisst die frühen nationalen Opern auch nicht (Moniusko, Smetana, Ferenc Erkel). Manchmal kommen auch Analogien mit der Geschichtsschreibung zur Sprache. Dies ist keineswegs wenig, wenn wir an die Rückständigkeit unserer Kunstgeschichtsschreibung in dieser Hinsicht denken. Im allgemeinen befassen sich nur wenige mit der Historiographie der östlichen Zone, obwohl wir hier den Namen des Ungarn Endre Arató doch erwähnen müssen. Die Konfrontation der bildenden Kunst und Literatur der Sezession stellt heute eine höchst aktuelle Notwendigkeit dar, dies um so mehr als der Künstlertyp: Schriftsteller — Maler, ja sogar Schriftsteller — Architekt in dieser Zeit als keine Seltenheit gilt (für den ersten Typ ist Wyspianski, für den letzten der Ungar Károly Kós ein treffendes Beispiel).

Mit Hilfe der Komparatistik sehen wir die ungarischen literarischen Erscheinungen einerseits als Teil eines allgemeineren Prozesses, zum anderen kommen so die spezifischen und in ihrer Eigenart nationalen Lebenswerke und Züge ans Licht. Alle beiden Ergebnisse der komparatistischen Untersuchungsweise bringen ihren eigenen Nutzen, im Studienband finden wir Beispiele für beide. Wie bereits darauf hingewiesen, hat die ungarische volksnationale Schule, als eine gegebene Variante des Übergangs zum Realismus, zeitlich nahe Analogien bei den benachbarten Nationen. In der dekandenten Etappe der Strömung erscheint dann auch die Möglichkeit eines engeren Vergleichs. Gyulai und Anhänger lassen gegen 1870 Arany und Petőfi schon zum Dogma erstarren und wollen von den Neuerungen der jungen Generation nicht einmal hören. Der Kreis aus Turocszentmárton, durch dessen Vertreter die Stur-Schule in einem engstirnigen nationalistischen Geist konserviert wurde, war in seinen Bestrebungen dem ungarischen Beispiel ähnlich.

János Arany ist ein Beispiel für den Typ spezieller individueller Erscheinungen in dieser Zeit. Es ist allgemein bekannt, wie sehr seine späte Lyrik von den Ansprüchen seiner Anhänger und den poetischen Mustern abwich: Der Selbstzufriedenheit der führenden Intellektuellen gegenüber drückte Arany seine Einsamkeit und Enttäuschung mit impressionistischen Neuerungen aus — in seine Balladen dämonische Visionen einbauend. László Sziklay überzeugt seine Leser davon, dass es zwischen dem alten Arany und der zeitgenössischen jungen slowakischen Opposition (z. B. die Mitarbeiter der Zeitschrift Dunaj) eine gewisse Ähnlichkeit bestehe, zumindest was die Anschauung betrifft. Sie fühlen Mitleid mit dem armen Volk und besorgt nehmen sie das schnelle Tempo der Urbanisierung und den Luxus wahr (S. 252). Doch kann diese blasse Übereinstimmung die gewaltigen Unterschiede formelltechnischen Charakters gar nicht bedecken. Tesnoskalsky ist gerührt und bringt auch seine Leser zum Weinen,

während die Originalfassung von *Brückenweihe* in den Lesern ein Gefahrgefühl von elementarer Kraft heraufbeschwört, um sie über das überhandnehmende Elend und die Unsicherheit der moralischen Haltung zum Nachdenken zu zwingen. Wenn das schöpferische Verhalten und die in den Empfängern hervorgerufene Wirkung voneinander dermassen abweichen, ist es zwecklos, sekundärem Übereinstimmungen nachzugehen. Der János Arany von *Őszikék* (Herbstblüten) (?) ist einmalig in seiner Zeit — und nicht nur in Ungarn, sondern in ganz Ost-Mittel-Europa!

Mit sympathischer Ausdauer sucht der Verfasser jene, die selbst zur Zeit der damaligen schweren politischen Konflikte bereit waren, »geistige Brücken zu schlagen«. Dies bedeutet keineswegs, dass Sziklay die Realität etwa rosa färben wolle oder eine Verschiebung der Proportionen vorhätte. Er will das Gefühl der Selbstgefälligkeit weder in den Ungarn noch in anderen Nationen erwecken. Dem die Ungarn ohne jede Distinktion angreifenden Vajansky stellt er Hviezdoslav gegenüber, der Petőfi und Arany tief miterlebt hatte. Die Lage wurde dadurch noch komplizierter, dass gegen 1840 der gesellschaftliche und österreichfeindliche Radikalismus meistens mit der leidenschaftlichen Verkündung der Magyarisierung Hand in Hand ging, während die Széchényi-Partei und die Konservativen Kollár und die slowakische Bildung unterstützten. László Sziklay erhebt die Toleranz den Nationalitäten gegenüber nicht zum einzigen Masstab des Fortschritts, er legt jedoch zugleich die sowohl von ungarischer als auch von slowakischer Seite vergessenen Verdienste von Széchenyi und den anderen Aristokraten ausdrücklich dar. Wir denken, dies sei ein Verhalten, das einem fortschrittlich gesinnten Literarhistoriker gebührend ist: Die Vergangenheit darf nicht verschönert und dadurch verfälscht werden, doch kann eine wahrheitsgetreue Beschreibung der alten Konflikte nie zur Heraufbeschwörung der überspannten Atmosphäre des vergangenen Jahrhunderts führen. Wir können uns vom belastenden Erbe des Nationalismus auch so abrücken, wenn wir die Erinnerung an jene, die dazumal zur Versöhnung anregten und zur Mässigung ermahnten, lebendiger zu gestalten versuchen.

Miklós Nagy

Péter Egri: The Reality of Poetry

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975, pp. 355

This book by an eminent scholar of American and English literature has attracted some severe criticism and more importantly, initiated some fruitful controversy. All in all, it is probably the best he has written so far. As a contribution to Hungarian literary theory, the book is, at the very least, significant; in particular, it helps to develop those areas first explored by György Lukács. All of Mr. Egri's previous studies on a wide range of different topics fall into a unified and coherent pattern in this synthetical work published under the title *A költészet valósága (The Reality of Poetry)*. His comparative studies on György Lukács and Christopher Caudwell, his analyses of authors as diverse as Joyce, O'Neill, Eliot, and Th. Mann, his subtle investigations on the sonnet from Petrarch to E. B. Browning and a great variety of Hungarian poems are integrated into a theoretical framework flexible enough to cope with this extremely rich and hererogeneous material.

The starting point of this theoretical framework is an attempt of György Lukács to delineate the essence of lyrical poetry. The train of thought, formulated first in his 1951 essay on Johannes R. Becher and inserted in his 1963 synthesis *(Az esztétikum sajátossága; The Peculiarity of the Aesthetic Quality)*, is worth quoting (in Mr. Egri's own translation): "the specific character of the lyrical form lies in the fact that the process of reflection appears in it as a veritable artistic process indeed. Whereas the forms of fiction and the drama — also relying on the operation of subjective dialectics — only represent the purely objective dialectics of phenomenon and essence in the artistically reflected reality, in poetry the reality being moulded is developing before us, as it were, in statu nascendi. What develops in fiction and the drama as nature created *(natura naturata)* in its objective dialectical movement, is born in poetry as nature being created *(natura naturans)* before us." This argument had already been given different interpretations by different Hungarian critics (including István Eörsi, István Szerdahelyi, József Szili and others) who have tried to defend, refute or modify it. Mr. Egri differs from all these by accept-

ing the whole theory and its corollaries without the slightest sign of doubt or reservation whatsoever. He thinks the theory sufficient to describe all kinds of poetry. His great and unique merit, however, lies in the fact that he is the first critic to attempt a *coherent and systematic* application of Lukács's thought.

The central term in this application is *natura naturans*. As in an earlier paper *(Natura Naturans: an Approach to the Poetic Reflection of Reality*, Acta Litteraria. 1973/3—4. 413) and in the concluding chapter of his new book (p. 257) he puts it (in his own translation): "the very importance of the category of 'natura naturans' lies in the fact that the traditionally known features of poetry can, in fact, be deduced from it and thus the common traits and guiding principle of such seemingly disconnected phenomena as the subject-object relationship of the poetic attitude, the poetic function of emotion, imagination, space and time, the lyric role of trope, onomatopoeia, rhythm and rhyme can be recognized in the framework of a general theory of the aesthetic reflection of reality." What is more, the category of *natura naturans* is able to comprehend these phenomena not only within poetry but helps us towards a fruitful comparative analysis of poetry and the novel or poetry and the drama as well. The subtitle of Mr. Egri's book *(Líra és lirizálódás: Lyrical Poetry and the Lyrical Permeation of Non-poetic Genres)* already suggests that he does not confine the poetic quality to poems but finds it in those 20th century novels (Joyce) and dramas (O'Neill) which are permeated by "lyrical" qualities. He maintains the view that in the case of Joyce poetic permeation is due to the writer's alienation (v. p. 148) and leads to the disintegration of the original genre and an end to the epic unity otherwise inherent in the novel, whereas in the case of O'Neill it leads to an invigorating rebirth of a genre and a modern synthesis of dramatic and poetic elements.

Mr. Egri successfully traces back the origin of *natura naturans* and *natura naturata* to Averroës and the schoolmen and follows the shifts of their meaning in the works of G. Bruno, Spinoza, Schelling, and Coleridge. About the latter he remarks that in *On Poesy and Art* (1818) the two terms were used "in a different philosophical system and with a different meaning" (p. 267) than in the case of Lukács. This is true but only one side of the coin. There is a hidden resemblance between their respective interpretations and applications of these terms. What is more, all the "seemingly disconnected phenomena" enumarated by Mr. Egri are also implicitly connected with *natura naturans* by Coleridge, in a manner that can be made at least as explicit as it is already made by Mr. Egri in the theory of György Lukács. The subject-object relationship of the poetic attidude and the poetic function of imagination, the lyric role of trope and rhytm are by no means disconnected phenomen in *Biographia Literaria* or in the essay *On Poesy or Art*. One has only to think of what Coleridge writes about natura naturans, "imagination", "fancy", "organic form" and "mechanic regularity", "rhythm and metre", etc.

It is no shame, of course, to have predecessors. If Lukács's formula "works", i.e. if it is applicable to different types of poetry composed in different ages (including our own), then we do not mind if it resembles Coleridgean or — generally speaking: — romantic theories. But whereas the formula proves to be a brilliant means of understanding a certain type of poems, it cannot cope with all types of poetry. First of all, as it has been pointed out recently, one should distinguish between "poetry" and "lyrical poetry" instead of using the two terms as equivalents. Non-lyrical poetic genres have certainly much less to do with *natura naturans* than lyrical ones. And, heretical as it may sound, we cannot help feeling that the formula does not hold true of all kinds of *lyrical* poetry either. It is entirely applicable to a certain group of poems (generally within the romantic trend), the very poems which more or less harmonize with the Wordsworthean doctrine of poetry being "the spontaneous overflow of powerful feelings". It is only in these poems that "the reality being moulded is developing before us, as it were, in statu nascendi" or "is born . . . as nature being created *(natura naturans)* before us". As soon as we transcend the territory of these poems, the formula, unless drastically modified, turns out to be a useless weapon in our hand, and if we insist on using it, an actual hindrance in understanding poetry. There is, to be sure, another type of lyrical poetry. This type includes those poems which are far from being mere emanations of the poetic ego. These cannot be described properly as *natura naturans*. The poet composed them with detachment so as to create an object of art whose internal emotional structure is *not* identical to that of the poet. Mr. Egri, while displaying a profound understanding of the "naturans"-type of poetry, fails to acknowledge not only the validity, but even the exist-

ence of both the theory and practice of this second type.

This may be the cause behind the only notable misreading in the book. Analysing the role of emotions in poetry he refers to Eliot's theory as an "underestimation" of the significance of emotions (again in Mr. Egri's own translation): "the other extreme is the tenet, expounded by T. S. Eliot, that poetry is an escape from emotion." *(Tradition and the Individual Talent*, 1919). This claim, an imagistic reaction to Victorian and post-Victorian over-emotionalism and a manifestation of an artistic alienation from life, has its practical denial in all good poetry, including much of Eliot's. Even if the emotional fragmentariness and the philological and mythical imposition of an outward order on this poetic material run parallel with his theory of the necessity of banishing emotions from poetry, his poetry is certainly not unemotional." (p. 44.) And, adds Mr. Egri in the corresponding note, in a later essay on *The Social Function of Poetry* (1943) Eliot recanted his anti-emotional view and replaced it with the tenet that "poetry has primarily to do with the expression of feeling and emotion... poetry is the vehicle of feeling." (p. 280.) However, a closer reading of *Tradition and the Individual Talent* shows that Eliot had no "anti-emotional" or "unemotional" view of poetry whatsoever and that the difference between his earlier and later positions is not as great as it may seem. Mr. Egri, otherwise an excellent Eliot-scholar and a proponent of Eliot's theory of the "objective correlative", is led astry here by the metaphorical style Eliot used in many of his essays. In *Tradition and the Individual Talent* Eliot is far from attempting to banish emotion from poetry. He explicitly advocates the view that there is no good poetry without "an expression of *significant* emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet." (The italics are Eliot's). Emotion, in order to be significant, is to be impersonal *in this sense*. What he says is nothing more than sober neoclassical doctrine. This may be illustrated by his remark that "the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates; the more perfectly will the mind digest and transmute the passions which are its material . . . The difference between art and the event is always absolute". This is a theory, by the way, that in its context amounts to saying that an irreducible element of *natura naturata* is inherent and omnipresent in poetry. The phrase quoted and condemned by Mr. Egri as a false definition of poetry ("an escape from emotion") is highly metaphorical and is set against poetry as "a turning loose of emotion". A metaphor, nevertheless, must not be picked out of its context and even less can it be taken literally, at its face value. In the same essay Eliot writes: "The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality." Taken literally, we should suspect suicide or murder and call for the police ! But, for all our moral sentiments, do we ?

These are, of course, nuances. In spite of minor shortcomings of this sort the new book of Mr. Egri could be called a major achievement. His erudition is enormous, permeated, as ever, by his dedication. The great chapter on the history of the sonnet, including a highly original approach to baroque art, displays his mind at its best; he is able to connect the shifts in the historical-economic background with the minutiae of poetic technique. The book is a happy blend of comprehensive literary theory and detailed practical analysis. The reader may disagree at several points, he cannot help appreciating the whole.

Péter Dávidházi

József Turóczi-Trostler: Petőfi belép a világirodalomba

Petőfis Eintritt in die Weltliteratur. Aus dem Deutschen übertragen von Árpád Berczik und Ilona Komor

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1974, 246 S.

Im Geistesleben Ungarns wurde 1973 des 150. Geburtstages von Sándor Petőfi (1823—1849) gedacht. Wie dies so oft bei ähnlichen Jubiläen der Fall ist, diente der feierliche Anlass auch diesmal einer ganzen Reihe von Petőfi-Forschern als Ansporn, die jüngsten wissenschaftlichen Ergebnisse und zugleich auch die problematischen Aspekte im Zusammenhang mit dem Leben, der Kunst und dem Zeitalter des Dichters zu summieren. Ihrem Thema nach kann auch die vorliegende Sammlung der ursprünglich in deutscher Sprache erschienenen Studien des im Jahre 1962 verstorbenen bedeutenden Literarhistorikers, József Turóczi-Trostler, zur weltliterarischen Rezeption Petőfis in die Reihe der aus diesem Anlass verlegten neuen Werke und Essays eingefügt werden. Dieser nach einer bestimmten Konzeption in thematischer Ordnung zusammengestellte Band verdient unsere Aufmerksamkeit nicht nur dadurch, dass er mit seinem Umfang und dem Reichtum des Materials die Forschungen um die Petőfi-Rezeption im Ausland praktisch allein vertritt, sondern auch durch die Vormulierung allgemeingültiger theoretischer Schlüsse, die die Forscher der Petőfi-Rezeption sicherlich auch in Zukunft zu Nutzen verwenden können.

Die einleitenden Kapitel unter dem Gesamttitel »Zur weltliterarischen Bedeutung Petőfis« lenken die Aufmerksamkeit des Lesers (und da es sich um Auszüge aus einer ursprünglich in deutscher Sprache veröffentlichten umfangreichen Studie handelt, vor allem des ausländischen Lesers) in einem kurzen Überblick der Entwicklungsgeschichte der ungarischen Literatur auf jene Spezifika hin, die für die intellektuellen Bestrebungen des Jahrhunderte hindurch auf die Peripherie des europäischen Geisteslebens verdrängten Ungartums charakteristisch sind und deren Kenntnis nicht nur zur verzerrungsfreien Bewertung der weltliterarischen Bedeutung und Rezeption Petőfis, sondern auch zur adäquaten Interpretation der Beziehung zwischen der ungarischen und der Weltliteratur eine unerlässliche Bedingung darstellt. Nur in Kenntnis der Ursachen dieses relativen Rückstands können jene Bestrebungen erst richtig gebilligt werden, infolge deren der Anschluss des ungarischen Geistes an Europa vonstatten ging und die vom Verfasser für so wichtig gehaltene Relation der geschichtlich-weltanschaulichen Simultaneität zustande kam. Durch die Entstehung dieser Relation wurden dann die wichtigsten Hindernisse der geistigen Kommunikation — die Schranken der sprachlichen Isoliertheit — überwunden, und der Prozess der Entdeckung und Rezeption der ungarischen Literatur nahm seinen Anfang — vor allem und für lange Zeit beinahe ausschliesslich durch Petőfis Dichtung.

In den weiteren Kapiteln des Bandes verfolgt der Autor die aufeinanderfolgenden Etappen dieses Entdeckungs- und Empfangsprozesses von den frühesten Anfängen bis zum Auftritt der ersten Petőfi-Übersetzer. Die Vorgeschichte dieses Prozesses analysierend weist Turóczi-Trostler wiederholt darauf hin, dass das Ungartum gerade wegen der recht eigenartigen Entwicklung seiner Geschichte Europa lange Zeit kaum anderes zu bieten vermochte als gerade die Ereignisse und Lehren seiner »grössten Leistung«, d. h. seiner Geschichte — meint Turóczi-Trostler — und dass sich die Auffassung: Ungarn sei ein Territorium ohne literarische Bildung, selbst an der Wende des 17. und 18. Jahrhunderts behauptet hatte. Dieser Zustand beginnt sich erst zur Zeit der Aufklärung zu ändern, als — vor allem deutsche — Reisende und Schriftsteller über die Verhältnisse in Ungarn aufgrund persönlicher Eindrücke und Informationen ein differenzierteres und nuancierteres Bild zu bieten versuchen — wie in den Reiseberichten von Christoph Friedrich Nicolai und Ernst M. Arndt. Selbst sie widmeten jedoch dem Zustand des ungarischen Geistes und der literarischen Bildung noch keine Aufmerksamkeit — und überhaupt, in den Augen der Schriftsteller und Dichter der deutschen Romantik bleibt das Ungarland auch weiterhin nichts anderes als ein exotisches Land, das in unmittelbarer Nähe zu erreichen sei — schreibt der Verfasser. Doch ziehen die Repräsentanten der der Romantik angeschlossenen Wissenschafstbereiche (vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft, Ethnologie, Sage- und Märchenforschung usw.) in den ins Universelle

ausgeweiteten Kreis ihrer Untersuchungen auch die ungarische Literatur ein: Friedrich Schlegel baut sie als »vollberechtigten Bestandteil« in den Körper der Weltliteratur ein und — zwar mit einem anderen Vorzeichen — doch von einer ebenfalls anregenden Wirkung war die Propaganda-Tätigkeit des Österreichers Josef von Hormayr und seines Kreises (darunter auch drei Ungarn: György Gál, Graf János Mailáth und Alajos Mednyászky). Der Auftritt und die Tätigkeit der letzteren antizipieren übrigens die Rolle jener später in immer grösserer Anzahl erscheinenden Vermittler, die als Deutsche in Ungarn oder als unsere Landsleute mit zwei Muttersprachen in der Propagierung der zeitgenössischen ungarischen Literatur, vor allem jedoch der Dichtung Petőfis in deutscher Übertragung — mit einem Wort: in der Beseitigung sprachlicher Schranken bedeutende Verdienste leisteten, um unsere literarische Bildung auch den Lesern des deutschen Sprachgebiets zugänglich zu machen. Eine Leistung von bleibendem Wert aus dieser Zeit war die Anthologie unter dem Titel »Handbuch der ungarischen Poesie« (1828) von Ferenc Toldy, die den Leser auch mit der jüngsten Etappe der literarischen Entwicklung in Ungarn bekannt gemacht und später zahlreichen sich für die ungarische Nationalliteratur interessierenden ausländischen Schriftstellern und Übersetzern als primäre Informationsquelle gedient hatte. Turóczi-Trostler verfolgt eingehend den weiteren Weg dieses Werkes, das auch in die Hand Goethes kam, und erörtert ausführlich die analysierende Studie des Hegelianers H. G. Hotho (1802—1873) zum Werk Toldys. Zum Teil bezieht auch der deutsche Maler August Ellrich seine Kenntnisse über die ungarische Literatur aus diesem Handbuch. Sein Werk »Die Ungarn, wie sie sind« (Berlin 1831) und insbesondere jene Passus des Buches, wo das ungarische Kulturleben der Zeit — das Theater und auch die Musik — mit Sympathie, ja sogar mit Begeisterung gewürdigt werden, bereiten den Boden gewissermassen stimmungsmässig für die Rezeption Petőfis vor. In der »stimmungsmässigen« Vorbereitung hatte auch die Dichtung des deutschen Dichters ungarischer Abstammung, Nicolaus Lenau, eine grosse — wenn nicht eine noch grössere — Rolle, da die deutschsprachige Leserschaft eine ganze Reihe der später so beliebten Motive der Petőfischen Dichtung (die ungarische Pussta, das Image von »Tschikosch« und »Betyár«) zunächst gerade durch Lenaus Gedichte kennenlernte. Zu Recht betont also Turóczi-Trostler, dass dies sowohl aus ideologischer als auch künstlerischer Sicht die bedeutendste Etappe des Weges sei, der zur Rezeption Petőfis auf deutschem Boden führt.

Nach einer solchen Vorgeschichte treten nun die ersten Petőfi-Übersetzer auf, vornehmlich Pädagogen und Geistliche, die aus den Reihen des in Ungarn lebenden Deutschtums kamen (z. B. Moritz Kolbenheyer) oder die Mitarbeiter in Ungarn erscheinender deutschsprachiger Zeitungen, Zeitschriften oder Almanache waren (z. B. I. G. Zerffi), deren Wirkung so jedoch über die Landesgrenze nicht hinausreichen konnte. Unter den frühen Übersetzern hat Adolf Dux in einer Sammlung von Petőfi-Nachdichtungen als erster versucht (»Ausgewählte Gedichte von Alexander Petőfi« Wien 1846), Petőfi der »deutschen Welt« vorzustellen. Das Buch wurde seinerzeit in zahlreichen deutschen Zeitungen gewürdigt. Turóczi-Trostler zeigt und bewertet zugleich die Tätigkeit der ersten Übersetzer in einem ihrer Bedeutung entsprechenden Umfang und illustriert sie auch mit Auszügen aus Übersetzungen, wobei er auf ihre Unzulänglichkeit — vor allem auf die künstlerische und technische — des öfteren hinweist und zur Feststellung gelangt, dass es unter den ersten Nachdichtern kaum ein einziges in der Übersetzung schöpferisches Talent gegeben habe, d. h. dass sie Dilettanten waren. Der erste professionelle Dichter, der sich der Reihe derer anschloss, die Petőfi popularisierten, war der anfangs zu grossen Hoffnungen berechtigende Karl Beck (1817—1879), dessen Laufbahn sowie eine Verserzählung über ein ungarisches Thema, ferner eine Studie über die ungarische Literatur und schliesslich die Umstände seiner Begegnung mit Petőfi im Jahre 1846 im vorliegenden Band eingehend behandelt werden. In Turóczi-Trostlers Bewertung soll die Rolle Becks in der Ebnung von Petőfis Weg in der Weltliteratur doch nicht besonders bedeutungsvoll gewesen sein. Kurz nach den Revolutionen wurde er loyal und sein kurzes »Gastspiel« um Petőfi hat keine bleibenden Spuren in den späteren Phasen der Petőfi-Rezeption hinterlassen. Auch nichts Besonderes ist zu sagen von der übersetzerischen Kunst Kertbenys (1824—1883), dieses begeisterten Petőfi-Herolds, er sei weder ein selbständiges, noch ein schöpferisches und nicht einmal ein »nachfühlendes« Talent gewesen. Kertbeny soll gegenüber den Natur- und volkstümlichen Liedern Petőfis verständnislos gestanden sein und er soll Petőfis Sprache zu einer anspruchlosen Albernheit verfälscht haben. Auch seine Übertragung von »Held János« sei ein verfehltes Unter-

nehmen. Trotz alledem erkannte der ausländische Leser das Genie des ungarischen Dichters selbst in diesem unzulänglichen sprachlichen Gewand und konnte sich über die Dimensionen dieser Poesie ein vages Bild verschaffen.

Der Essayband von József Turóczi-Trostler schliesst mit dem Kertbeny-Porträt, wodurch leider die Umrisse einer grandiosen Konzeption gebrochen sind, die ein Vorhaben zur Aufarbeitung der gesamten Geschichte der Petőfi-Rezeption ahnen liess. Zur vollen Realisierung dieses Vorhabens konnte es wegen Turóczis Tod nicht kommen und dies ist um so mehr bedauerlich, als eine globale Ermessung und Summierung der Rolle des Dichters in der Weltliteratur für die Petőfi-Forschung eine unaufschiebbare Aufgabe darstellt (das im Jahre 1911 erschienene Buch »Petőfi in der Weltliteratur« von Lenkei-Kont u. a. war die letzte Arbeit dieser Art und da es sich um einen ersten Versuch wohlwollender Bahnbrecher handelte, musste selbst dazumal auf den Anspruch auf Vollständigkeit von vornherein verzichtet werden. In diesem Werk wird Petőfis Weg nur in den wichtigsten Literaturen des Westens verfolgt, und es ist heute eher nur als ein literarhistorisches Kuriosum zu betrachten.) Abgesehen davon, dass die jüngsten Forschungen auch in der von Turóczi-Trostler untersuchten Periode der Petőfi-Rezeption noch viele unerschlossene Momente finden (sei hier nur auf die Publikationen von István Sőtér, Pál Pándi, József Kiss, István Fenyő und anderen hingewiesen, die in den letzten Jahren, bzw. anlässlich des Petőfi-Jubiläums erschienen sind), hat eine ganze Reihe der durch die Ausweitung der weltliterarischen Grenzen in unserem Jahrhundert entstandenen oder neugeborenen Nationalliteraturen die Dichtkunst von Petőfi kennengelernt — dadurch Petőfis Weg in der Weltliteratur um neue Motive bereichernd. Der Prozess der Rezeption nahm also mit dem 19. Jahrhundert noch bei weitem kein Ende, im Gegenteil: Er dauert noch immer an und auch eine summierende Ermessung einer neueren Etappe lässt noch auf sich warten.

Obwohl es ein Fragment geblieben ist, kann doch das Unternehmen Turóczi-Trostlers als bahnbrecherisch, seine komplexe philologisch-erschliessende und zugleich theoretisch-bewertende Methode auch weiterhin als verfolgbar, ja sogar empfehlenswert betrachtet werden. Die Forschung wird zwar das Bild, das Turóczi-Trostler von der Anfangsphase der Petőfi-Rezeption gezeichnet hat, bestimmt weiter verfeinern und das eine oder das andere seiner Werturteile oder einige seiner Konklusionen sicherlich bestreiten oder modifizieren, da von Zeit zu Zeit der Begriff der Rezeption selbst eines erneuten Durchdenkens und einer Präzisierung bedarf. Auch wir empfinden z. B. jene Feststellung Turóczi-Trostlers, dass die qualitativ neuen Züge der Petőfischen Dichtung es gewesen seien, die seinem Weltruhm als Grundlage dienten, als bestreitbar und auch dem vom Verfasser selbst festgelegten Tatsachenbestand widersprechend. Die dilettantischen, mittelmässigen oder gar unbegabten Übersetzer versagten ja nicht zuletzt gerade bei der sprachlichen Wiedergabe dieser qualitativen neuen Züge. Die Beispiele von damals und auch in unseren Tagen beweisen — worauf übrigens auch Turóczi-Trostler hindeutet —, dass die sensibleren Leser sowie die gleichgesinnten Dichter und Schriftsteller selbst durch die schlechten oder schwachen Übertragungen die Genialität des ungarischen Dichters immer mitfühlten. Darüber hinaus hatte in der Fundierung von Petőfis Weltruhm auch jener Umstand eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt, dass sein Name mit der Revolution und dem Freiheitskampf von 1848—1849 eng verbunden war: Petőfi der Revolutionär, der revolutionäre Patriot würde vielerorts früher bekannt als der Lyriker weltliterarischen Ranges — und vielmehr war es seine revolutionär-moralische und menschliche Grösse, die auf die wahren künstlerischen Dimensionen des nur aus unwürdigen Übersetzungen und willkürlichen Auswahlen bekannten Dichters schliessen liess. In diesem Zusammenhang können jene irreführenden Gemeinplätze über Petőfi, den »Naturbursch«, eine »Feldpflanze der Natur«, über den Sänger der Tschikosch, der Betyaren und der Pussta, die selbst in der Petőfi-Rezeption unseres Jahrhunderts noch nachzuspüren sind und in deren Anwurzelung — wie auch Turóczi-Trostler meint — bereits die ersten Übersetzer eine bedeutende Rolle spielten, nur zweitrangige Bedeutung gewinnen.

Wir halten dagegen jenen theoretischen Standpunkt Turóczi-Trostlers für gültig und richtig — den wir am Anfang unserer Rezension bereits erwähnt haben und den der Verfasser auch anderswo (u. zw. in der Nummer 3—4 der Zeitschrift »Irodalomtörténet« Jahrgang 1952 unter dem Titel »Petőfi und die ungarische Volkspoesie treten in die Weltliteratur ein«) wie folgt formulierte: »Die einzelnen Nationalliteraturen empfangen in der Regel nur jene fremden Schriftsteller und Dichter, die ihren auf der Tagesordnung stehenden aktuellen politisch-ideologischen Bedürf-

nissen entgegenkommen.« Die Gültigkeit dieser These — die auch durch die Geschichte der Petőfi-Rezeption im Westen des vergangenen Jahrhunderts bezeugt werden kann, — wurde durch die späteren Phasen der Rezeption und in andere Sphären der Weltliteratur (z. B. in den orientalischen Literaturen) aufs neue unter Beweis gestellt. Selbstverständlich nur insofern als das Beispiel des Dichters und seiner Kunst in der empfangenden Literatur eine aktive und anregende Rolle hatte — wie in den modernen chinesischen, koreanischen, vietnamesischen Literaturen, wo die literarische Neugeburt parallel mit einer national-gesellschaftlichen Umwandlung vor sich ging und es nicht zu einer routineartigen Erkenntnis literarischer Erscheinungen kam — ohne jeden Anspruch auf ihre aktivierende und anregende Funktion — wie dies mit der Literatur des bürgerlich-modernen Japan der Fall war.

Der Herausgeber dieses postumen Bandes von József Turóczi-Trostler war József Kiss, der zugleich das Nachwort schrieb, in dem der Leser wichtige und sachkundige Hinweise erhält, um sich in den Petőfi-Forschungen Turóczi-Trostlers zurechtzufinden. Die flüssige und wertvolle Übersetzung spricht für die gut abgestimmte Arbeit von Árpád Berczik und Ilona Komor.

Endre Galla

INDEX

Horváth, J.: Les poésies inconnues de Janus Pannonius 1
Süpek, O.: La motivation historique de la poésie de l' « amor Dei » 39
Vasoli, C.: Note su Galeotto Marzio 51
Kulin, K.: Juan Carlos Onetti: "Un sueño realizado" 71
Gertel, Z.: El obsceno pájaro de la noche 77
Ungvári, T.: Avantgarde oder Realismus? 89
Köpeczi, B.: Les courants idéologiques de notre époque et la littérature française contemporaine 135

Chronica

Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo (Graciotti, S.) — The Concept of the Tragic from the Enlightenment to Romanticism (Szegedy-Maszák, M.) — The "Tragic" from Romanticism to the End of the 19th Century (Németh, G. B.) — The Interpretation of the Tragic at the Beginning of the 20th Century (Veres, A.) — Euripides: Alcestis. A comedy or a tragedy? (Ritoók, Zs.) — Réflexions sur « Candide » (Ferenczi, L.) — О трудах Б. Г. Реизова по истории французской литературы (Владимирова, М. М.) 147

Bibliographia

D. S. Lichatschow—A. M. Pantschenko: Die »lachende Welt« des alten Russland (Sárdi, M.) — The Structure and Semantics of the Literary Text (Fried, I.) — Ю. Б. Виппер: Поэзия Плеяды (Szabics, I.) — László Sziklay: Über unsere Nachbarn. Fragen der osteuropäischen Literatur (Nagy, M.) — Péter Egri: The Reality of Poetry (Dávidházi, P.) — József Turóczi Trostler: Petőfis Eintritt in die Weltliteratur (Galla, E.) 203

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója. Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál
A kézirat nyomdába érkezett: 1977. VI. 4. — Terjedelem: 19,5 (A/5) ív

77.4685 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

STUDIEN
ZUR GESCHICHTE
DER UNGARISCHEN
SOZIALISTISCHEN
LITERATUR

Wir stürmen in die Revolution

Herausgegeben von
M. Szabolcsi,
L. Illés
und F. József

Dieser Band präsentiert die Leistungen und Ergebnisse, die die ungarische Literaturwissenschaft während des zurückliegenden anderthalben Jahrzehnts in der Erforschung der sozialistischen Literatur erzielt hat. Die Untersuchungen betreffen das Problem des Verhältnisses zwischen der Arbeiterbewegung und der Literatur, die Grundeinstellung des Proletkults, die Beziehungen zwischen der Avantgarde und der sozialistischen Kunst, die Frage des antifaschistischen Ideengehalts, sie beleuchten den Gedanken der Volksfront von der literarischen Seite her, sie versuchen einem zeitgemäßen Begriff des sozialistischen Realismus näherzukommen, wobei die einzelnen Autoren in zahlreichen Punkten auch miteinander polemisieren. Die aufgeworfenen Fragen werden z. T. mit den übrigen Richtungen und Tendenzen in der ungarischen Literatur des 20. Jahrhunderts, z. T. mit der sozialistischen Literatur der ganzen Welt verglichen.

In deutscher Sprache
473 Seiten
16x24 cm
Ganzleinen
ISBN 963 05 1056 1

VERLAG DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

Akadémiai Kiadó · Budapest

EUROPEAN ROMANTICISM

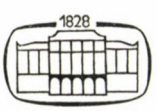
Edited by *I. Sőtér* and *I. Neupokieva*

This anthology by leading Soviet and Hungarian scholars is an attempt to examine romanticism as a "European" movement in the broadest geographical sense of the term. It sets out to trace in what is particular to, say, English, Georgian, Norwegian or Italian literature, art and music those common threads in virtue of which we yet call them all "romantic". *European Romanticism* – broad in scope, diversified in approach, primarily comparative and typological in intent – is a richly rewarding volume.

It will be invaluable to anyone interested in the multifarious aspects of romanticism.

In English · Approx 550 pages · Cloth

ISBN 963 05 1222 X



Akadémiai Kiadó

Publishing House of the Hungarian Academy of Sciences

Budapest

Depuis plus que dix ans déjà
la revue annuelle

ÉTUDES FINNO-OUGRIENNES

nous offre des communications plein d'intérêt
sur une grande variété de sujets

ÉTUDES FINNO-OUGRIENNES

est la revue fondée par **A. SAUVAGEOT** et **J. GEREGYL**
publiée avec le concours du Centre National
de la Recherche Scientifique

Directeur: **AURÉLIEN SAUVAGEOT**
Rédacteurs: **JEAN-LUC MOREAU** et **JEAN PERROT,** Paris
JÓSEPH-ERDŐDI, Budapest

Le nouveau volume:

ÉTUDES FINNO-OUGRIENNES Tome XII

publie des études linguistiques et littéraires
qui sauront éveiller l'intérêt particulier des spécialistes

Études en français, allemand et anglais · 320 pages

Co-édition – AKADÉMIAI KIADÓ, Budapest et A. D. É. F. O., Paris. Distribué dans les pays socialistes par KULTURA, Budapest, dans tous les autres pays par LIBRAIRIE KLINCKSIECK, Paris

AKADÉMIAI KIADÓ
Budapest

A.D.É.F.O.
Paris

Die *Acta Litteraria*, Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiete der ungarischen und der europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen der ungarischen und europäischen Literatur im Mittelalter, während des Humanismus, Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über die Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift ist auch jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 32,00.

Bestellbar bei Außenhandelsunternehmen Kultúra (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) oder bei seinen Auslandsvertretungen und Kommissionären.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical, stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the Middle Ages, Humanism, Reformation, Enlightenment, etc.), as well as on the place and role of Hungarian letters in world literature. The latest results achieved by Hungarian scholars are reviewed.

The *Acta Litteraria* appear in a 400—500-page volume each year.

Manuscripts should be addressed to

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Correspondence with the editors and publishers should be sent to the same address.

The rate of subscription is $ 32,00 a volume.

Orders may be placed with Kultúra Foreign Trade Company (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) or with representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и администрации. Подписная цена — $ 32.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле «Kultúra» (1389 Budapest 62, P.O.B. 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

AUSTRALIA
C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE, Box 4886, G.P.O., *Sydney N.S.W. 2001*
COSMOS BOOKSHOP, 135 Ackland Street, *St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182*

AUSTRIA
GLOBUS, Höchstädtplatz 3, *1200 Wien XX*

BELGIUM
OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE, 30 Avenue Marnix, *1050 Bruxelles*
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER, 162 Rue du Midi, *1000 Bruxelles*

BULGARIA
HEMUS, Bulvar Ruszki 6, *Sofia*

CANADA
PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017, Postal Station "B", *Toronto, Ontario M5T 2T8*

CHINA
CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50, *Peking*

CZECHOSLOVAKIA
MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třida 22, *115 66 Praha*
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, *Praha 2*
PNS DOVOZ TLAČE, *Bratislava 2*

DENMARK
EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6, *1135 Copenhagen*

FINLAND
AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128, *SF-00101 Helsinki 10*

FRANCE
EUROPERIODIQUES S.A., 41 Avenue de Versailles, *78170 La Celle St. Cloud*
LIBRAIRIE LAVOISIER, 11 rue Lavoisier, *75008 Paris*
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION ET LIBRAIRIE, 48 rue Gay-Lussac, *75240 Paris Cedex 05*

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC
HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR, Karl-Liebknecht-Strasse 9, *DDR-102 Berlin*
DEUTSCHE POST ZEITUNGSVERTRIEBSAMT, Strasse der Pariser Kommüne 3—4, *DDR-104 Berlin*

GERMAN FEDERAL REPUBLIC
KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER, Postfach 46, *7000 Stuttgart 1*

GREAT BRITAIN
BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION, Hythe Bridge Street, *Oxford OX1 2ET*
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD., Cowper Works, *Olney, Bucks MK46 4BN*
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate, *Wellingborough, Northants NN8 2VT*
WM. DAWSON AND SONS LTD., Cannon House, *Folkestone, Kent CT19 5EE*
H. K. LEWIS AND CO., 136 Gower Street, *London WC1E 6BS*

GREECE
KOSTARAKIS BROTHERS, International Booksellers, 2 Hippokratous Street, *Athens-146*

HOLLAND
MEULENHOFF-BRUNA B.V., Beulingstraat 2, *Amsterdam*
MARTINUS NIJHOFF B.V., Lange Voorhout 9—11, *Den Haag*
SWETS SUBSCRIPTION SERVICE, 347b Heereweg, *Lisse*

INDIA
ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD., 13/14 Asaf Ali Road, *New Delhi 110001*
150 B-6 Mount Road, *Madras 600002*
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT. LTD., Madame Cama Road, *Bombay 400039*
THE STATE TRADING CORPORATION OF INDIA LTS., Books Import Division, Chandralok, 36 Janpath, *New Delhi 110001*

ITALY
EUGENIO CARLUCCI, P.O. Box 252, *70100 Bari*
INTERSCIENTIA, Via Mazzé 28, *10149 Torino*
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI, Via Lamarmora 45, *50121 Firenze*
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58, *20124 Milano*
D.E.A., Via Lima 28, *00198 Roma*

JAPAN
KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD., 17-7 Shinjuku-ku 4 chome, Shinjuku-ku, *Tokyo 160-91*
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department, P.O. Box 5056 Tokyo International, *Tokyo 100-31*
NAUKA LTD., IMPORT DEPARTMENT, 2-30(19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, *Tokyo 171*

KOREA
CHULPANMUL, *Phenjan*

NORWAY
TANUM-CAMMERMEYER, Karl Johansgatan 41—43, *1000 Oslo*

POLAND
WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszałkowska 80, *Warszawa*
CKP I W ul. Towarowa 28 *00-985 Warsaw*

ROUMANIA
D. E. P., *Bucureşti*
ROMLIBRI, Str. Biserica Amzei 7, *Bucureşti*

SOVIET UNION
SOJUZPETCHATJ — IMPORT, *Moscow*
and the post offices in each town
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, *Moscow G-200*

SPAIN
DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, *Madrid 6*

SWEDEN
ALMQVIST AND WIKSELL, Gamla Brogatan 26, *101 20 Stockholm*
GUMPERTS UNIVERSITETSBOÓHANDEL AB, Box 346, *401 25 Göteborg 1*

SWITZERLAND
KARGER LIBRI AG, Petersgraben 31, *4011 Basel*

USA
EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES, P.O. Box 1943, *Birmingham, Alabama 65201*
F. W. FAXON COMPANY, INC., 15 Southwest Park, *Westwood, Mass, 02090*
THE MOORE-COTTRELL SUBSCRIPTION AGENCIES, *North Cohocton, N. Y. 14638*
READ-MORE PUBLICATIONS, INC., 140 Cedar Street, *New York, N. Y. 10006*
STECHERT-MACMILLAN, INC., 7250 Westfield Avenue, *Pennsauken* N. J. 08110

VIETNAM
XUNHASABA, 32, Hai Ba Trung, *Hanoi*

YUGOSLAVIA
JUGOSLAVENSKA KNJIGA, Terazije 27, *Beograd*
FORUM, Vojvode Mišića 1, *21000 Novi Sad*

30. XII. 1977

ISSN 0567—7661
Index: 26.019

Acta Litteraria

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

ADIUVANTIBUS

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

REDIGIT

G. TOLNAI

TOMUS XIX FASCICULI 3–4

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

1977

ACTA LIT. HUNG.

ACTA LITTERARIA

ACADEMIAE SCIENTIARUM HUNGARICAE

FŐSZERKESZTŐ
TOLNAI GÁBOR
SZERKESZTŐ
TÖRÖK ENDRE

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

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

Közlésre szánt kéziratok az alábbi címre küldendők:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Ugyanerre a címre küldendő minden szerkesztői és kiadói levelezés.

Megrendelhető: a belföld számára az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest Pf. 24. Bankszámla: 215-11448), a külföld számára pedig a „Kultúra" Külkereskedelmi Vállalatnál (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) vagy külföldi képviseleteinél.

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

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

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

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

Toute correspondance doit être envoyée à cette même adresse.

Le prix de l'abonnement: $ 36.00 par volume.

On peut s'abonner à l'Entreprise du Commerce Extérieur « Kultúra » (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) ou chez représentants à l'étranger.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3—4), pp. 221—242 (1977)

Endre Ady (1877—1919)

Par

ISTVÁN KIRÁLY

(Budapest)

I

1906 est l'année de la parution du premier recueil important de Endre Ady, *Új Versek* (Poésies nouvelles), pour ainsi dire l'ouverture de l'œuvre; c'est en 1918 que sort le dernier, *A halottak élén* (En tête des morts); ainsi, ses activités se sont étendues au deux premières décennies du siècle, ce qui est symbolique aussi, puisqu'il fut le premier véritable poète hongrois de notre temps. C'est lui qui, en Hongrie, a vécu le premier toutes les possibilités divergentes et tous les problèmes auquels devait être confronté l'homme à épreuves, le penseur du siècle. La principale caractéristique de son œuvre a justement été qu'il fut *bien de son temps* et c'est ce qui lui confère, non en dernier lieu, toute son importance.

Ady est arrivé de loin, des abîmes du village hongrois retardataire, presque du Moyen Age. La maison familiale, à Érmindszent, cette lignée de gros paysans imbus de leur appartenance à la petite noblesse, puis l'école de Nagykároly et de Zilah, l'Académie de Droit de Debrecen ne lui avaient pas seulement inculqué le beau et vrai patriotisme de la tradition des combats de liberté kouroutz, mais aussi le caractère contradictoire de cet héritage: il conserva aussi nombre de préjugés provinciaux le rattachant à la gentry. Le monde d'où Ady venait était profondément arriéré. C'est de plein droit que l'historiographie parle du pays où il grandit comme de la « Hongrie rurale ». Même après l'abolition du féodalisme, on y vivait selon les lois de celui-ci, ses mœurs et coutumes, son provincialisme, son autoritarisme y réglaient le cours de la vie. Ce que la littérature progressiste révélait alors dans le monde entier était encore plus profondément implanté chez nous: derrière le tableau serein, il y avait un mensonge, un secret, les apparences étaient tout autres que l'essentiel. Il était pénible à l'homme de réflexion de s'arracher de cette masse dominante de préjugés et de mensonges. Ce n'est nullement le fait du hasard que Ady était déjà bien plus âgé que Petőfi — il atteignait la trentaine —, lorsqu'il dégagea ses propres intonations poétiques. Sa période de *maturation* s'était prolongée, il lui avait fallu une multitude d'impressions vécues pour le modeler, pour le conduire du passé au présent, du dix-neuvième siècle au vingtième, du village — comme il l'a dit — à la ville: au niveau effectif de son époque.

Pour y arriver, il lui fallait, avant tout, le trait fondamental de sa personnalité: une force de réflexion extraordinaire, une inquiétude interne, une aspiration à la plénitude, incapable de se contenter du partiel, du fragmentaire. C'est pour cela qu'il rompit avec le rêve familial, qu'il ne devint pas fonctionnaire, préfet; c'est pour cela que le jeune étudiant en droit de Debrecen se fit journaliste. Ce fut le commencement de son orgueilleuse insurrection contre la Hongrie rurale: il obéissait à l'ordre du « je m'en vais au large ».

Cette révolte, surtout à ses débuts, avait aussi pris une forme erronée, abusive: elle fit de lui un « bohème », un noctambule. Ce fut d'abord cette manière de se dégager de l'ordre social l'environnant qui lui parut la plus appropriée. La fin du siècle n'était-elle pas, d'ailleurs, la période du culte, du romantisme de la bohème dans toute l'Europe? N'est-ce pas au tournant de notre siècle que *La Bohème* de Puccini enthousiasmait tout le monde? Endre Ady ne pouvait supporter, accepter le monde étroit et borné qui l'entourait, ce furent ses inquiétudes, son déracinement qui la poussèrent à l'existence de noctambule. Il fut emporté par un mode de vie qui lui laissa une très mauvaise habitude: l'alcool, et un souvenir tragique: la syphilis, ces deux douloureuses charges de sa vie privée. Lancée contre lui, la Hongrie des seigneurs put ainsi le taxer d'immoral. Alors qu'il ne s'agissait que de contingences. Alors qu'il ne s'agissait que de la surface. L'extraordinaire force de pensée, le sens des responsabilités morales ne pouvaient prendre un mauvais chemin: même en butant çà et là, Ady savait toujours vers quel but se diriger. En conséquence, ce qui compte chez lui, ce n'est pas son existence inadéquate, effrénée, autodestructrice; ce n'est pas le romantisme de la bohème, ce n'est pas son mode de vie bouleversé qui donnent l'essentiel, mais l'arrière-plan: la révolte d'une âme qui refuse le monde qui l'environne et l'abaisse.

Le contenu le plus intrinsèque de cette révolte était le rejet de l'étroitesse d'esprit, de la morgue, du provincialisme de la Hongrie rurale. Comme le titre de l'une de ses poésies: « hors du village! » était l'ordre secret que respectait le poète commençant à prendre conscience de soi. C'est pourquoi, il quitta bientôt Debrecen, cette « ville de la persistance », cet immense village où il faisait ses armes de journaliste pour s'installer dans une ville plus digne de ce nom, Nagyvárad où il se retrouva, pour la première fois, en compagnie d'intellectuels progressistes, nourris aux idées de leur temps. Puis, en 1904, il alla à Paris, centre du monde d'alors, la « ville des villes », la « ville de la lumière ». Il y fut correspondant de différents journaux hongrois pendant près d'une année. Et sa voie le détournait toujours moins des villes aussi bien dans son mode de vie que dans sa philosophie et sa poésie.

Pour ce qui était du mode de vie, le choix d'une profession « libre » si méprisée par la Hongrie rurale — le journalisme — était suffisamment éloquent en soi. Mais il y eut aussi une très grande passion: un amour de presque dix années qui lia Ady à une femme mariée que, dans ses vers, il nomme Léda.

Dans les poésies qu'il lui a adressées, la complexité des rapports humains, les contradictions entre l'homme et la femme sont crûment mises à nu. Par son caractère « hors la loi », par sa franchise, son audace, cet amour s'insurgeait aussi contre la morale hypocrite, les coutumes innervées de la Hongrie semi-féodale.

Mais les convictions politiques, la philosophie de Ady se révoltaient aussi contre la société donnée. Déjà jeune journaliste, il avait adopté les vues que, dans leurs organes de presse, les forces progressistes, voulant édifier une « Hongrie urbaine », le radicalisme bourgeois aspirant à un pays démocratique professaient. Il s'agissait là d'une variante est-européenne plus imprégnée d'idées sociales de l'idéologie libérale et positiviste de la bourgeoisie progressiste du XIXe siècle. Ce fut sous le signe de ces idéaux que le poète débutant mena ses polémiques suscitant souvent de vifs échos, contre les piliers du système féodal, la grosse propriété terrienne et le clergé. Cette Hongrie semi-féodale se recommandait toujours de l'histoire, des traditions. Face à elle, Ady proclamait la nécessité de *l'évolution*, le progrès ininterrompu. Elle prenait appui sur le principe d'autorité; lui, il avait pour idéal la personnalité adulte, l'homme qui pense, qui critique. L'idéologie dominante de cette Hongrie était le nationalisme: c'est en appelant à la « nation » qu'on écrasait toute aspiration sociale ou minoritaire quelque bien fondée qu'elle fût. Ady était attiré par les théories qui portaient à l'avant-plan la vision sociale, la distinction des classes, la pensée sociale. Il jugeait que le véritable message du patriotisme devait se dégager de l'étroite unité entre l'élément humain et l'élément hongrois, entre le progrès et la nation.

Mais la route du jeune Ady et celle de la Hongrie rurale divergèrent en poésie aussi. A ses débuts, le poète lyrique se conformait encore aux traditions. Puis, il assimila toujours plus ce langage, cette versification qui caractérisaient la poésie moderne, bourgeoise, la poésie des grandes villes. Sur le plan idéologique, il avait adopté la vision du monde d'un positivisme et libéralisme modernisés; en poésie, tout au contraire, son idéal fut la tendance illustrant la crise de cette philosophie et du monde bourgeois en général: le modernisme artistique. Les grandes figures de la poésie moderne, un Baudelaire, un Rimbaud, un Verlaine exercèrent un effet libérateur sur Ady, et la critique de son temps le traita effectivement comme leur adepte, comme le représentant en Hongrie de la poésie symbolique. Toutefois, par suite du profond intérêt qu'il portait à la question sociale et de ses solides attaches aux réalités, cette influence prit, chez lui, une configuration spécifique. Comme chez tant d'autres créateurs de la poésie lyrique est-européenne ou comme chez les personnalités à la Ruben Dario du *modernismo* d'Amérique latine, ce modernisme fut — bien que de manière contradictoire — l'instrument non de la fuite, non de l'exclusivisme, mais de la révolte, de la résistance aux réalités.

II

Dès la période initiale de son évolution, Ady s'était donc détaché — dans son mode de vie, dans sa philosophie, dans ses aspirations poétiques — de la Hongrie rurale, arriérée, grevée de vestiges féodaux, de cet univers qui avait été son lot. Il s'était révolté et sa révolte se réalisa intégralement vers 1905—1906, elle se transforma en refus révolutionnaire, en opposition intransigeante. Les événements de la révolution russe de ces jours avaient eu leur part dans ce tournant. Ady s'en fit l'écho dans nombre d'articles. L'activité populaire qui se manifestait dans la révolution russe approfondissait son démocratisme, l'encourageait, faisait résonner encore plus clairement ses protestations. « Voilà que le prolétariat a rendu le peuple au peuple. Le peuple s'est soulevé et façonne le monde » — écrit-il, entre autres, à l'annonce de l'insurrection armée à Moscou, en décembre 1905. Couronnant toutes les autres influences stimulatrices, il y eut ensuite ce facteur majeur de son évolution: la crise de politique intérieure de la Hongrie, en 1905—1906, le « tremblement de terre seigneurial », le « faux branle-bas ».

Trompant les masses, la coalition des partis représentant la grosse propriété terrienne et résolument hostile à tout progrès avait alors monopolisé les mots d'ordre nationaux; dans une telle situation, voyant le conflit entre nation et progrès, Ady fut acculé à tout repenser et à opter. Et il donna la priorité aux considérations du progrès social, non à l'élément national. Il venait de s'arracher à l'attraction de la Hongrie seigneuriale! En effet, chez nous, c'était le sentiment du nationalisme truqué, absolu qui fournissait alors l'idée majeure aveuglant et démobilisant la masse. Définitivement éloigné de cette phraséologie, le jeune poète se retrouvait également libéré des horizons étroits, du provincialisme de la Hongrie à l'époque du compromis avec l'Autriche. Autour de lui, c'était un sentiment de sécurité infaillible, c'était la suffisance; en lui, c'était une vision critique. Voici donc l'apparition du premier motif poétique si caractéristique de Ady: l'image des *friches magyares*.

N'étant plus dans les rets des préjugés nationalistes de son époque, le poète devenait capable de distinguer — puisque sa pensée était désormais indépendante, souveraine — le retard de la Hongrie écrasée par les vestiges du féodalisme au début de notre siècle, retard appelant des changements de toute urgence. Il fit donc entendre la voie des « friches magyares », la voix de ceux qui aspiraient à une vie florissante, qui ne pouvaient se résigner à composer avec le pouvoir seigneurial, avec la vulgarité, la brutalité dans son sillage. Ady rendit conscient un patriotisme de nouveau genre, de caractère critique.

C'est avec une impitoyable perspicacité que Ady parla, sous le signe de ce patriotisme démocratique, de la Hongrie retardataire, de ses seigneurs et de son peuple, de toutes les particularités de son histoire qui ne soutenaient pas

l'épreuve de l'humanité. En même temps, il aimait passionnément, il adorait toutes les valeurs, toutes les beautés dans le passé de son sang et dans le présent qui se rattachaient à l'humanité. Dans le rapport à sa nation, c'était — en tous points — l'humanité qui lui servait de mesure. Sa vision était donc double: *partant de* l'humanité et *dirigée sur* l'humanité. C'est en partant de l'humanité qu'il considérait la vie de son pays, critiquait chaque trait qui, sous un tel angle, s'avérait provincial, rétractif, professait que les intérêts nationaux sont toujours primés par ceux de l'ensemble des hommes. Il était conscient qu'il n'est pas permis de se perdre dans des égoïsmes nationaux, dans des particularismes en réfléchissant aux affaires du monde. Sa profession de foi était: « Il y a quelque chose au-dessus de la patrie aussi: l'humanité ». En même temps, il soulignait que la vision devait porter dans le sens contraire aussi: l'humanité serait plus pauvre si elle n'englobait pas toutes les valeurs que les différents peuples ont recueillies en suivant leur propre voie historique. Sa profession de foi était encore: « Le peuple hongrois est nécessaire et précieux à l'humanité et à la voie menant celle-ci vers les étoiles ». Ainsi, ce sentiment était tissé conjointement d'affirmation et de négation, d'amour et de critique.

Ady le révolutionnaire s'affirma, après 1905, sous le signe surtout de ce patriotisme démocratique et de caractère critique. Car il s'agissait déjà d'une révolution, tant la négation, le refus étaient fermement établis, dans ses poésies, contre l'ensemble du système social en place. Cependant, comme les mouvements progressistes et, avant tout, le mouvement ouvrier socialiste étaient encore relativement faibles en Hongrie, on ne disposait pas de forces sociales pouvant diriger et canaliser l'action sociale, lui fournir un programme. Cette révolution resta donc de caractère affectif, il n'y avait en elle d'absolu que la non soumission aux faits, que l'*ab quo* et le *non*: le rejet total du monde semi-féodal hongrois. Le refus n'avait pas encore de perspectives, il lui manquait l'*ad quem*, le comment. C'est cette période qui fut celle éminemment moderniste et symboliste du poète. Sa poésie restait imprégnée de violents antagonismes, présentant — à côté du motif réaliste, critique, révolutionnaire des *friches magyares* — un grand nombre de motifs d'une décadence éclatante. Réfléchissements du désir d'une solution individuelle, les motifs de l'*argent* et de l'*eros* jouèrent un grand rôle dans ces vers, tandis que, expression du sentiment d'impuissance, l'idée de la *mort* venait aussi à l'avant-plan. Ne trouvant pas sa place au sein des réalités sociales, le poète jugeait que cet état mythisé était, pour toute sa vie, inchangeable, définitif.

Même sous cette forme contradictoire, la poésie de Ady inquiétait, poussait à la révolte. Elle faisait parler les mauvais pressentiments, les douleurs, les fardeaux, le déphasage des meilleurs éléments; elle nourrissait le rêve sur des beautés lointaines, mystérieuses, éphémères; elle évoquait les lumières de la métropole mythique, du lieu de pèlerinage moderne de l'Art et de la Culture au début de notre siècle — Paris; face à la nullité, elle proclamait et revendiquait

de grandes et belles exigences; vivre en ce monde, aimer la vie, aspirer au Tout; elle exprimait le désir de quelque chose d'autre, l'appel de cette « Hongrie urbaine » destinée aux âmes neuves, sensibles, cultivées.

Dans le domaine de la forme aussi, cette poésie amenait une révolution en Hongrie. Le respect des traditions conservatrices était alors à l'honneur dans nos lettres, la manière de voir était terre à terre, naturaliste; le nouveau programme proclamait l'audace à être autre, différent, l'individualisation, la sincérité totale et aussi la musique de la poésie. Si, précédemment, nos vers considéraient le sens logique comme l'exigence majeure, le tour vint maintenant de la litote; si les poètes se tournaient vers le monde extérieur, objectif, ils se penchèrent maintenant sur les mystérieuses profondeurs, les impressions volatiles de l'âme. On voulait quasiment rapprocher la poésie de l'art le plus aérien, le plus évanescent, la musique: on voulait faire chanter l'amour infini, l'inaccessible, le douloureux désir des *fleurs bleues*. C'était là un romantisme moderne.

III

Les deux premiers recueils révélant le véritable Ady — *Poésies nouvelles* en 1906 et *Vér és arany* (Sang et or) en 1907 — remportèrent un succès éclatant parmi les meilleurs esprits (qui étaient d'ailleurs en petit nombre) de la Hongrie. Le nom du poète devint un véritable mot d'ordre: celui de l'appel à la guerre de liberté spirituelle et artistique contre les *friches magyares*. Tout naturellement, il fut tacitement considéré comme le chef de la revue littéraire Nyugat (Occident), lancé en janvier 1908 et qui se révéla capable de concentrer, pour la première fois, les aspirations nouvelles. Le mouvement culturel prenant son départ dans les premières années du siècle et dont les figures de proue les plus marquantes furent Babits, Bartók, Kodály, Kosztolányi, Georges Lukács, Móricz, puisa l'expression de sa force et de sa mission dans la poésie de Endre Ady. Et ce fut son nom qui servit d'étendard à — ce sont encore ses paroles ! — la « révolution . . . des âmes hongroises ».

Ce qui fit que l'attention du côté opposé fut aussi rapidement retenue par le poète. A partir de 1908, les débats se firent toujours plus virulents au sujet de ses vers. Depuis Petőfi, jamais un jeune auteur n'avait été attaqué avec une telle force par tout ce qui redoutait la moindre menace contre le passé. Des journaux à forts tirages le taxaient régulièrement d' « aliéné », de « monstre », de « pilier de taverne ». A cette époque, le parti conservateur était dans toute sa vigueur, son pouvoir était fort grand. La société hongroise n'avait pas encore atteint sa maturité, le camp des conservateurs influait sur l'opinion publique. On ne voulait ni comprendre, ni ressentir la profonde tristesse, la vision d'un autre genre, le sentiment de péril que proposait Ady. La majorité restait aveuglée par le rêve d'un empire, par l'orgueil nationaliste.

Le poète persécuté ressentait une écrasante solitude; d'autant plus que Paris ne pouvait désormais lui servir de refuge. Il devait se faire toujours plus à l'idée que les villes modernes créées par la bourgeoisie avaient certes fait avancer le progrès humain, mais aussi que, corollairement, elles avaient donné naissance à des problèmes nouveaux et devenus manifestes. Les villes avaient amené le paupérisme, les bas quartiers; elles avaient amené les souffrances de l'âme, le sentiment de solitude — selon l'expression de nos jours, l'aliénation. Les passions antiféodales s'accompagnaient de plus en plus souvent de fureurs anticapitalistes. On commençait à se douter que, face à l'état retardataire de la Hongrie rurale, la Ville en soi n'apportait pas la solution, puisque la vie s'y déroulait aussi « dans les flots salés des larmes humaines ». « Les palais des Rotschild brillaient au-dessus de tout »: le pouvoir de l'argent. Le désir d'amélioration ne trouvait sa patrie dans les « massifs nouveaux » des métropoles non plus . . .

Le sentiment d'abandon triomphait dans toute l'existence de Ady. Cela se reflétait dans son mode de vie aussi. Il était continuellement en voyage; comme si quelqu'un le pourchassait à grands cris, il allait de ville en ville, il vivait dans des chambres d'hôtel, il n'avait pas de domicile permanent. Il séjournait le plus volontiers à Érmindszent, son petit village natal tout arriéré qu'il était, en Hongrie orientale, dont il avait fait une nouvelle découverte: c'était maintenant le symbole de l'Europe de l'Est, des confins.

En parlant de la poésie de Ady, les sciences littéraires hongroises ont longtemps indiqué comme la première étape de sa carrière, son amour pour Paris, l'attrait exercé sur lui par l'Ouest. Elles ont longtemps vu en lui un révolutionnaire démocratique bourgeois qui, tout en prenant conscience du rôle directeur de la classe ouvrière dans les révolutions bourgeoises démocratiques du XXe siècle, n'avait pas été capable de dépasser, dans son idéologie, dans sa présentation des problèmes, les modifications préconisées par celles-ci; qui critiquait l'état arriéré de la Hongrie semi-féodale en l'examinant de Paris, la cité représentative des sociétés bourgeoises évoluées. Notre nouvelle histoire littéraire juge différemment le portrait spirituel du poète. Elle ne considère pas comme le fait du hasard que, à partir de 1908, son style se soit lentement, graduellement modifié. La versification de caractère symboliste œuvrant primordialement à l'aide d'éléments musicaux et imagés cédait la place à une nouvelle manière portant à l'avant-plan les éléments grammaticaux, logiques et poétiques, les brassant au profit d'une méditation militante polyphone. Il y a des chercheurs qui rangent la période tardive du poète à proximité du style d'Apollinaire ou de l'expressionnisme; mais il est plus pausible de dire que c'est un réalisme lyrique hongrois très spécifique qui a commencé à se dégager avec lui. C'est l'intellectualité qui en a fourni l'élément formel déterminant. Dans ces vers, c'est toujours plus le penseur vivant les antagonismes des réalités sociales du XXe siècle qui se fait entendre: le révolutionnaire *anti-impérialiste.*

A partir de 1908, l'attirance exercée par Paris sur Ady s'affaiblit, celle de Érmindszent va se renforçant et, dans l'un de ses morceaux, il formule l'idée concise « d'apporter l'Est contre l'Ouest ». Dans ce comportement des « confins », dans le caractère est-européen du poète notre critique contemporaine croit déceler l'explication première des œuvres d'après 1908. Elle pense pénétrer de la sorte cet Ady qui ne fut pas en mesure de saisir, sur le plan politique, les problèmes de son époque, l'impérialisme, mais qui les a vécus sur le plan idéologique et poétique. Car il a bien vécu l'étouffant antagonisme de l'humain et de l'inhumain; Si nous considérons les problèmes, les choix qui se posent dans ses œuvres, nous pouvons dire qu'il a été le poète lyrique révolutionnaire de l'époque de l'impérialisme. Son état d'Est-européen, ses liens avec les confins du monde lui ont assuré une vue d'ensemble sur celui-ci, sur les problèmes suscités par l'impérialisme.

« En fait, c'est de l'Orient barbare que se recrute l'avant-garde de la civilisation . . . c'est du quadrilatère Vienne-Constantinnople - Téhéran-Saint-Pétersbourg » que viennent les possédés des « idéaux nouveaux » — avait écrit, dès 1907, Ady dans un article. Il venait de remarquer l'un des traits essentiels, au début du siècle, de l'évolution intellectuelle du monde. En effet, dans la maturation des aspirations neuves de ce temps, un rôle éminemment marquant revenait à des pays relativement mal développés et à la périphérie du monde capitaliste d'alors: la Russie tsariste, la Monarchie Austro-hongroise ou l'Espagne. Les points forts non seulement des mouvements révolutionnaires, mais aussi des initiatives intellectuelles et artistiques s'étaient déplacés vers ces sphères. Le rôle des « confins » se voyait accru, c'était de là que venait plus d'un greffon intellectuel prometteur de notre siècle.

Là, dans ces régions périphériques, la vie posait plus brutalement ses questions, l'esprit humain était d'autant plus forcé à leur donner réponse. Vivant aux « confins », Ady englobait dans un seul coup d'œil Paris et Érmindszent, la lumière et l'obscurité, les possibilités si attirantes de l'homme et sa déchéance dans la misère. Ady a vécu l'essentiel de l'époque de l'impérialisme: la disharmonie croissante, l'inégalité de l'évolution. Celui qui venait des confins, se mouvait alors familièrement parmi les déshérités de son temps, dans ce monde destructeur, de famine, de misère, dans les chaumières des vieilles paysannes, dans toutes les contrées de l'humiliation humaine. Mais, en même temps, il connaissait les grandes conquêtes de l'esprit; ce qui lui permettait de comprendre plus intimement la nature même du siècle, le défi de son époque. Il avait pu vivre, déjà à ses premiers instants, la période de l'impérialisme et des révolutions prolétariennes, tout un univers où cohabitaient la richesse et le paupérisme, l'audace humaine et les folies, tout un univers déchiqueté. Il pouvait donc faire entendre la voix de la destinée humaine au vingtième siècle.

C'est quasiment le drame de l'homme de ce siècle qui se déroule — et dans toute sa complexité — dans la poésie de cet Endre Ady qui vivait avec

une conscience d'homme des confins et qui percevait le monde à partir de cette position. Le principe de la totalité lyrique s'y impose. Cette poésie lyrique réaliste rend tous les sentiments typiques du genre et caratéristiques d'une situation existentielle donnée et historiquement déterminée, ainsi que toutes les variantes de réponse. L'homme bouleversé du siècle chercha dans cette poésie le sens de son destin. Elle véhiculait, axée sur l'idée de l'intégralité, toutes les alternatives offertes, y compris celles négatives. La décision du poète est prise en connaissance de cause, en surmontant les possibilités négatives, — selon l'idée de Attila József: en descendant aux enfers pour devenir un vrai cornemuseur . . . Ainsi vibraient, dans cette poésie — et toujours plus profondément au cours de son évolution — les trois solutions notables, concertantes des problèmes du siècle: la réponse du Néant, de Dieu et de l'Homme.

Rejetant tout faux sentiment de sécurité, toute idylle trompeuse, tout provincialisme, vivant intensément les antagonismes-labyrinthes de son temps, Ady portait, profondément enraciné en lui, ce spleen spécifique du XXe siècle, la « tristesse absurde », la stupeur du *nihil*. Le « chant des moissonneurs » se faisait entendre « dans le domaine de la mort »; puis, ce fut l'apparition lugubre de l'image de l'infini enneigé, ce symbole accablant de l'existence, du « pays de l'égarement ». Le *rien* devint le mot-clé. Ce furent les motifs de la solitude, de l'égarement, du *nihil* qui se manifestèrent. Mais Ady est un poète révolutionnaire justement, parce qu'il n'a pu s'arrêter là, dans la désespérance. Selon la distinction de Lénine dans sa critique sur Herzen, son doute, son « nihilisme » n'était pas cynique, régressif, mais inquiet, mais une quête. Il cherchait le sens, le but, la mission de l'homme; et il était attiré par les deux formes caractéristiques de cette quête en notre siècle: l'issue individuelle et l'issue sociale. Cherchant à se défendre contre le Néant, l'âme se tournait dans deux directions, et faisaient leur apparition: 1^0^ les poésies pieuses, 2^0^ les poésies révolutionnaires. C'était le début d'une quête contradictoire, polémique du sens de l'existence, entre l'autre monde et celui terrestre.

Car, se remémorant la sécurité, la protection de jadis, le poète bouleversé aurait voulu, tel un enfant, se blottir à nouveau contre l'ordre de l'Infini. Il aurait aimé croire encore qu'il existe quelque part un Éden rédempteur, un foyer toujours accueillant, un père tout-puissant, un dieu indulgent. Évoquant des souvenirs d'enfance, l'idée du Seigneur l'obsédait. Mais l'adulte du XXe siècle, ayant lâché la main de dieu ne pouvait plus redevenir un enfant croyant en lui. Il fallait qu'il accepte son état d'abandon. Sa maturité. Une paire de rimes revenait souvent chez Ady: *Isten* — *Nincsen* (Dieu — Néant). Le poète sans foyer ne trouvait, dans son désir de dieu, que les « étoiles mortes ». La désolation. Si bien que son regard se tourna d'un autre côté. Vers l'homme. Il vit ceux qui, dans le monde donné, vivaient — comme lui — en aliénation: les travailleurs. Le révolutionnaire des sentiments se fit révolutionnaire politi-

que. Il se tourna avec espoir surtout vers la classe ouvrière, appelée à faire un foyer de notre monde. Ady n'était pas socialiste, mais le « rêve d'un beau pays » le liait au prolétariat, de même que cette conviction que la Terre, cette « vallée des larmes » de jadis pouvait être transformée en « lieu d'habitation agréable et bon ». A partir de 1908, la poésie et la vie de Ady furent indéfectiblement liées au mouvement ouvrier.

Le mai orageux de 1912 témoigne éloquemment de ces rapports étroits. Le 23 mai de cette année eut lieu la plus grande manifestation jusque-là de la classe ouvrière hongroise: des centaines de milliers clamèrent devant le Parlement leur hostilité à la Hongrie des seigneurs et à son chef, István Tisza. La fureur révolutionnaire du peuple fit surgir des barricades dans les rues de Budapest, le sol trembla sous les pieds des classes dominantes et, pour la première fois, on put sentir que leur pouvoir était précaire. Ady composa alors ses poésies *Rengj csak, Föld* (Tremble donc, Terre) et *Rohanunk a forradalomba* (Nous nous précipitons dans la révolution). Il rajeunit véritablement; il évoqua la figure du héros mythologique, Prométhée qui avait apporté aux hommes le feu divin, cet éternel symbole de l'homme d'action; il professa l'« amour du travail »: la foi en l'homme et l'action humaine. Il découvrit, dans la lutte pour la collectivité, dans la fidélité, dans la grande lutte de l'humanité pour se réaliser sur le plan historique, le sens même de l'existence individuelle; la conviction s'ancrait en lui que l'homme ne sera pas éternellement étranger au sein de l'univers, que la vallée des larmes pourra être changée en lieu d'habitation agréable et bon pour tous . . . Nous pourrions dire qu'il vécut le sort de la révolution dans l'enthousiasme de l'intéressement personnel: il ne s'agissait pas, à ses yeux, d'une simple profession de foi politique, mais d'une cause vitale aussi. L'homme sans foyer aspirait à en trouver un: la société digne de l'homme.

Mais ces espérances furent bousculées à la fin de juillet 1914: la démence de la guerre impérialiste éclatait. Le monde encourageant des luttes révolutionnaires fut subitement « dépassé », se perdit dans le lointain. Les masses abusées étaient entraînées non plus par l'aspiration à l'avenir, mais par un feu guerrier artificiellement entretenu.

IV

Dans les premières semaines de la Grande Guerre, Ady séjournait en province, chez sa fiancée, à Csucsa, aux portes de la Transylvanie. Il ne revint à Pest qu'en septembre. La griserie belliqueuse n'était pas encore passée: la foule délirante défilait dans les rues, sous des drapeaux, chantant et hurlant: « vive la guerre ! ». Les compagnons du poète, les écrivains, les artistes étaient, pour la plupart, emportés par cette ambiance; ils croyaient entrer dans une grande aventure mettant fin à l'ennuyeuse monotonie de l'existence. Les hom-

mes de raison s'abandonnaient aussi à la déraison. Ady voyait tout cela, secoué d'horreur. Il est à compter parmi ce petit nombre d'âmes exceptionnelles de la civilisation mondiale qui, dès le premier instant, s'opposèrent à la tuerie. Ce qui le dressait contre elle, ce n'était pas uniquement son atrocité effective; il voyait en elle plus qu'une simple guerre, il vivait par elle le péril né de l'impérialisme: la menace contre l'existence humaine.

Qu'elles étaient loin encore les si nombreuses monstruosités à venir de notre siècle: Auschwitz, Lidice, Oradour, Hiroshima, Vietnam, le Chili . . . Tout cela était encore caché par le voile de l'avenir. Mais la Grande Guerre fut la répétition générale avant la première de toutes ses horreurs. Pour la première fois, l'impérialisme se révélait. C'est ce que la perspicacité du poète avait saisi. Tout ce que l'homme des confins, familier de la déchéance d'Érmindszent avait pressenti, était maintenant justifié par le monde tombé en démence. Il ne faisait plus de doute que le destin de l'humanité était en danger. A l'arrière-plan de la civilisation, de la culture, il y a l'état sauvage. Parmi « les sylves abattues » et les « roseaux séculaires », dans un paysage de cauchemar, un « cavalier égaré » va dans un « galop aveugle »: l'homme historique — guetté par le néant, par l'irraisonnable.

Dans ses poésies tardives, Ady a rendu la grande impression vécue et négative de l'humanité de notre siècle: la crainte de la menace de l'existence sapée, du Néant. Pas plus qu'à la griserie de la guerre, il ne se plia à d'autres folies: ni au sentiment de la catastrophe inéluctable, ni au fantôme de l'absurdité. Il mesura la ruine, le péril, mais — pour user d'un terme technique — il n'en fit pas l'« ontologie », il ne généralisa pas les faits en destinée humaine. Il ne perdait pas de vue qu'il ne s'agit que de l'une des options, qu'il y en a d'autres, qu'il y des voies autres: « *Et si le mal est grand, le Soleil nous vient en aide* // *Les bonnes paroles, la belle foi, la volonté intrépide* // *Et notre vieux camarade, l'Espoir* » . . . Au-dessus du néant, contre le néant, il restait *ouvert*. Il était réaliste. Il vivait la vie dans sa plénitude. Ainsi, ses vers gardaient leur horizon. L'espérance éclairait les ténèbres, l'harmonie persistait au sein de la disharmonie. Trois facteurs essentiels, objectifs nourrissant l'espoir de l'homme se précisèrent dans ses poésies du temps de la Grande Guerre: 1° l'ordre de la nature, 2° le cours de l'histoire, 3° l'action humaine.

Ady, le penseur comprenait les lois de la réalité, il savait que le « vieux cerisier » se couvre de fleurs et que les « nuits d'étoiles filantes » ne laissent jamais oublier « la foi de l'homme tissée dans le beau ». Il voyait que l'univers autour de l'homme est un foyer; les nuances éclatantes de la nature promettaient non pas les « sanglantes et bêtes diableries », mais un foyer: « la vie est en vie et veut vivre »; cette certitude, ce sentiment de sécurité imprégnait le poète, le penseur.

Un autre facteur essentiel cautionnant la possibilité de la création d'un foyer: le passé, l'histoire. *Hier* devient ici l'un des motifs symboliques essentiels,

puisque — au cours de l'*hier* selon son sens historique — l'homme a déjà organisé pour soi, en partant de la nature, en humanisant les forces de celle-ci et en se les attachant, une réalité à part: la société, cette aire d'existence de l'homme, dont l'essence était la promesse d'un foyer. Des beautés, des valeurs ont brillé dans le passé et, comme il le dit dans sa poésie *Intés az őrzőkhöz* (Exhortation aux dépositaires), elles « ne peuvent jamais périr ». De même que la nature, l'histoire, le passé sont déterminés. Chez Ady, à l'encontre de toutes philosophies modernes de la désespérance selon lesquelles ces deux grandes objectivités, la nature et l'histoire seraient indifférentes à l'existence humaine, les deux facteurs restent la nourriture de l'espoir, le gage du foyer.

Il y avait enfin une troisième force, la plus importante: l'action humaine. Dans les poésies tardives de Ady, nous avons continuellement l'Homme avec une majuscule, l'évocation de son activité créatrice de valeurs, de sa capacité à se proposer des buts. Avec les forces de la nature et de l'histoire, c'est surtout celle-ci qui donne son sens à la lutte de pied ferme, la fidélité, à l'« humanité-malgré tout », aux devoirs de dépositaire. Endre Ady savait qu'« *il n'est pas permis à l'Homme de s'arrêter tant qu'il y a un homme* »; il professait que « *le sort de l'Homme ne saurait jamais frayer une mauvaise route* ». Son humanisme s'est maintenu inflexible. De la sorte, il a pu rester « dépositaire ». Un garde à son poste. C'est également ce qui confère son charme à sa poésie amoureuse de l'époque, aux vers adressés à Csinszka. Cet amour était aussi « dépositaire »: « dans la meurtrière, la sauvage dévastation », il conservait, défendait la beauté, l'idylle, « l'éternel chant du cœur ». Pour l'homme, Ady et son amour ont tenu ferme dans l'inhumanité.

« Homme dans l'inhumanité » — tel fut le leitmotiv des poésies tardives de Ady; c'est sous son signe que son caractère révolutionnaire se réalisa dans son intégralité. Ayant intimement vécu la situation nouvelle suscitée par l'impérialisme, l'abaissement, l'égarement de l'homme, il ne pouvait plus imaginer l'avenir dans le cadre donné. Voyant l'inhumanité, le péril — selon l'idée de Marx, la perdition totale de l'homme —, son objectif ne pouvait être que la « totale reconquête » de l'homme, la révolution radicale pour tout revivifier, la révolution de caractère non seulement politique, mais social. Il protestait non plus seulement contre les réalités hongroises, mais contre le monde entier transformé en « géhenne », contre l'ordre universel de l'impérialisme. Sa voix clamait pour les possibilités humaines qui avaient été trahies.

« Donnez un autre monde », « que quelque chose, d'autre vienne », « mon cœur clame pour quelque chose de neuf » — lisons-nous dans les vers tardifs de Ady; le *neuf*, l'*autre chose* est notion-clé, quasiment le synonyme de radicalement différent. Il est vrai que le poète n'avait pas de programme pour définir l'*autre chose*, l'évolution hongroise ne le soutenait pas dans le comment de la transformation radicale — de caractère socialiste — du monde. En Hongrie, les conditions d'un parti de type léniniste ne mûrirent qu'avec retard, mais Ady

n'y pouvait déjà plus accéder. Ainsi l'action quotidienne directe, le comment de l'action politique ne pouvaient être influencés par le poète. Mais sur le plan intellectuel et malgré son caractère abstrait, sa poésie encourageait ceux qui vivaient dans le désir d'un changement radical du monde. Il leur inculquait l'assurance que l'inhumanité n'a pas effet de loi, qu'il existe une alternative, qu'il est possible, pour l'homme, de créer un foyer, d'évoluer.

Voyant et vivant la menace pesant sur l'homme, le poète comprenait les lois profondes et inébranlables de la réalité: le jaillissement nécessaire de la vie. Ainsi le parti invisible, l'avant-garde secrète des « dépositaires » s'organisait grâce à ses poésies. Elles parlaient à la place de ceux qui — selon l'idée de Marx — optent pour le Tout et pour qui la protestation de l'homme contre la vie devenue inhumaine signifie l'essence même de l'esprit révolutionnaire. C'est ainsi que sur le plan de l'intellect, sinon sur celui de l'action quotidienne, le poète de « l'homme dans l'inhumanité » s'identifiait aux révolutionnaires les plus conséquents à l'attaque de l'impérialisme: les communistes. Le lien entre eux était l'attitude de dépositaires refusant en bloc l'impérialisme et l'inhumanité, aspirant à une plénitude humaine, comprenant les lois en profondeur de la réalité; lien entre eux était aussi l'optimisme historique préservé, la foi incessante en la vie et en l'homme. L'espoir pour l'homme d'arriver — après des souffrances, des erreurs, des larmes – à créer à son intention un foyer en ce monde.

Le poète vécut les années de guerre dans un mauvais état de santé, les forces de plus en plus délabrées. Déjà malade, il fut durement touché par les vicissitudes quotidiennes, par les fureurs, les attaques qui reprenaient de plus belle contre lui. Profitant de l'enthousiasme causé par les hostilités, la Hongrie des seigneurs s'efforçait encore une fois d'isoler et de compromettre Endre Ady. Mais il souffrait également des épreuves historiques, le destin de sa patrie et de l'humanité le torturait. Il était déjà sur le seuil de la mort, lorsque la guerre prit fin, lorsque la révolution éclata. Il se rendit encore à la proclamation de la république, le 16 novembre 1918, au Parlement. Il composa sa dernière poésie, *Üdvözlet a győzőnek* (Salut au vainqueur), parlait du « beau cœur » « prêt à foncer » du peuple révolutionnaire. Mais à partir de décembre, la maladie le cloua définitivement au lit. Il ne pouvait plus être parmi ceux qui « fonçaient ». Seule sa poésie restait à ceux-ci. Elle avait préparé les meilleurs éléments du pays à la révolution. La nation le savait. Elle lui témoigna son respect.

Endre Ady mourut le 27 janvier 1919. Deux jours plus tard, on prit congé de sa dépouille dans le Jardin du Musée National de Budapest. Jamais l'histoire du pays n'avait connu un enterrement d'écrivain de cette envergure: une foule de cent mille personnes y assistait. Le pays révolutionnaire, le peuple hongrois révolutionnaire suivit le cercueil de son poète. Effectivement, comme il l'avait chanté, il continuait « à vivre en des cœurs juvéniles » . . .

QUELQUES POÉSIES DE ENDRE ADY*

Hautes montagnes et Riviera

Les gamins d'orage, aux bonnets de glace
Harcèlent sans fin nos chefs enneigés.
A nos pieds sourit le printemps où passe
L'odeur des cactus et des orangers.

C'est ici que l'Alpe atteint sa limite;
L'espiègle aquilon s'est joué de nous;
Du soleil là-bas les rayons palpitent
Et l'onde remue son grand azur fou.

Dans le froid du ciel nous dressons la tête
Pour crier là-haut notre fier tourment,
Tandis qu'à nos pieds, dans des airs de fête,
Passent parfumés des messieurs galants.

Et nous les gardons, nous autres, barrières;
De nos corps transis nous les protégeons,
Pour qu'à ceux d'en bas les joies printanières
Offrent le bonheur en toute saison.

Mais si quelque jour nos grands corps chavirent,
Le printemps mourra au rivage bleu
Et mourront aussi palmes et sourires,
Sur la lèvre en fleur des jolis messieurs.

Oui, si quelque jour l'idée nous venait
Pour nous divertir, d'accabler le monde,
Amis, savez-vous ce qu'il adviendrait
Si nous glissions tout à coup vers les ondes?
(Lucien Feuillade) (1906)

Ames au piquet

Ils ont attaché mon âme au piquet,
Car en elle le feu d'un poulain caracolait,
Car en vain je la cravachais,
En vain je la chassais, la pourchassais.

Si sur le Champ hongrois vous voyez attachée
Une pouliche sanglante, écumeuse,
A l'instant tranchez-lui sa longe,
Car c'est une âme, une âme hongroise, sauvage.
(Armand Robin) (1906)

La légende de sainte Marguerite

L'île aux lièvres m'a raconté son secret:
Par une nuit calme où rôde l'insolite,
Son père le Roi dans le cloître a jeté
La blanche fleur des légendes: Marguerite.

* *Anthologie de la Poésie hongroise*, Paris, 1962, Éditions du Seuil

Ce cri bâillonné, cette fille de rêve,
Un mot trop brutal la faisait défaillir,
A la cour royale on entendait sans trêve
Des reîtres grossiers, hirsutes à plaisir.

Mais elle attendait qu'arrive d'Occident
Un beau chevalier qui s'en viendrait pour elle,
Non point quelque noble au regard impudent,
Mais un troubadour errant, gentil et frêle.

Son cœur se crispait dans une attente vaine
Le château bruissait et les fringants Hongrois
De petits chevaux coumans tiraient les rênes;
Son doux chevalier de rêve ne vint pas.

Au bord du Danube, il n'a jamais paru
Le tendre chanteur aux carressantes lèvres:
Marguerite enfin, fut donnée à Jésus
Et elle mourut là-bas dans l'île aux lièvres.
(Adaptation de synthèse d'Anne-Marie de Backer) (1907)

Dans la vigne des ans évanouis . . .

Dans la vigne des ans évanouis
Je me fais fête, et le chant des vendanges
De mon gosier joyeusement jaillit.

Frappé, trempé par cet étain qu'il pleut,
La tête vers le sol je me couronne
De pampres pourpres et de pampres bleux.

Je vois ce vieux bois qui fut des sarments,
Ivre sur ma lèvre est le gobelet,
Je gravis la vigne et vais fièrement.

Je m'arrêterai peut-être là-haut,
Je jetterai mon gobelet au loin,
« Joyeuse nuit » sera mon dernier mot.
(Guillevic) (1907)

En présence du bon Prince Silence

Au clair de lune je m'en vais au bois
j'ai les dents qui claquent le sifflet noué
sur mes talons marche gigantesquement
le Prince Silence bon prince bon prince
malheur à mes os si je me retourne.

Malheur à ma peau si je suis sans voix
malheur à mon cœur si j'épie la lune
le temps d'un seul cri simple craquement
le Prince Silence bon prince bon prince
d'un seul et bon pas m'aura crabouillé.
(Interprétation de Jean Lescure) (1907)

Adam où es-tu?

Le noir deuil de mon âme a fui.
Dieu, dans sa grande clarté blanche,
vient terrasser mes ennemis.

Secrète, voilée est sa face,
mais déjà, par bonté, souvent
sur moi ses yeux de soleil passent.

Si quelquefois j'ai triomphé
c'est que Dieu allait devant moi
tirant le glaive le premier.

Je l'entends marcher dans mon âme.
S'il dit, triste: « Où es-tu, Adam? »
mon cœur très fort se met à battre.

Oui, je l'ai trouvé dans mon cœur,
trouvé et serré dans mes bras,
nous serons unis dans la mort.
(Jean Grosjean) (1908)

Sous le mont Sion

Avec sa barbe blanche et hirsute de dieu,
Courait, soufflait, tout loques et frissons,
Mon Seigneur, oublié déjà depuis longtemps,
Par une aube aveugle et mouillée d'automne,
Quelque part sous le mont Sion.

Il avait pour manteau une cloche géante
Rapetassée avec de rouges signes
Triste à voir, le Seigneur en ses habits râpés!
Il battait et frappait le brouillard
Et il carillonnait matines.

Dans ma main oscillait une lampe. La foi
Était en mon âme un haillon tremblant.
Mon esprit revivait ma jeunesse envolée,
Je reniflais alors l'odeur de Dieu,
Je cherchais quelqu'un, justement . . .

Il m'avait attendu au bas du mont Sion.
Les cailloux flambaient! Brûlaient les cailloux!
Tout en carillonnant, le vieux me caressait.
Et sur ma face ruisselaient ses pleurs
Il était bon, le vieux, et doux!

Je baisais sa main vieille et couverte de rides
Et tout geignant en moi je descendis:
« Comment t'appelles-tu, mon beau, mon vieux Seigneur,
Toi que tant de fois j'ai prié déjà?
Hélas, hélas! ton nom m'a fui!

C'est du sein de la mort que je reviens vers toi,
Moi qui ai vécu vie en damné.
Oh! savoir une seule prière d'enfant! »
Il me regardait l'œil triste, et toujours
Carillonnait, carillonnait!

« Oh, savoir seulement ton magnifique nom! »
Il attendit puis grimpa sur le mont,
D'un pas qui était comme le rythme d'un psaume
Le psaume des morts! Et moi je demeure
Sanglotant, sous le mont de Sion.
(Jean Rousselot) (1908)

Chant des Jacobins hongrois

Le sang nous sourd au bout des doigts
Quand nous venons à te toucher,
Somnolente, pauvre Hongrie.
Existe-tu, existons-nous?

Un mieux se peut-il espérer?
Les yeux et l'âme nous font mal
A guetter sans fin ton réveil,
Babel des peuples asservis

Mille désirs gourds seront-il
Enfin une volonté forte?
Hongrois, Roumain, Slave? Le deuil
Reste le même deuil toujours.

Notre infamie et notre peine
Depuis mille et mille ans sont sœurs.
Pourquoi ne pas hurler ensemble
Aux barricades de l'idée?

Danube et Olt ont la même voix,
Même sourde rumeur de mort.
Malheur, dans le pays d'Árpád
A qui n'est seigneur et canaille!

Quand donc allons-nous nous unir,
Quand parlerons-nous haut et fort,
Nous, les opprimés, les brisés,
les Hongrois et les non-Hongrois?

Les brigands seront-ils les maîtres
Longtemps encore, et nous des lâches?
Les Hongrois seront-il encore
Longtemps des étourneaux en cage?

Hongrie aux sombres mendiants,
Nous sommes là, sans foi ni pain.
Tout nous appartiendra demain,
Si nous voulons, si nous osons.
(Roger Richard) (1908)

Le chariot nocturne

Que la lune ce soir est mutilée,
Que muette et déserte est cette nuit,
Ma tristesse ce soir, comme elle est grande,
Que la lune ce soir est mutilée.

Tout ce qui fut entier s'est disloqué,
Toute flamme s'élance par à-coup
Et tout amour aussi est en morceaux,
Tout ce qui fut entier est disloqué.

Un méchant chariot m'emporte en sa course,
Suivi, me semble-t-il, d'une plainte sourde,
A moitié le silence, à moitié le cri.
Un méchant chariot m'emporte en sa course.
(Interprétation d'Yves Bonnefoy) (1909)

Le sacrifice de la sagesse

Or voici, Jéhovah, l'état de mes vertus:

Je crois: pourtant depuis longtemps je ne prie plus,
J'expie et je suis pourtant sans criminel fardeau,
J'admire et, je sais, tous miracles sont faux,
Je vois et cependant de tout je veux douter,
Pour aider le soleil j'allume mon flambeau,
Et je ferme les yeux devant l'obscurité,
Aux riches seulement je fais la charité,
A l'abeille, en secret, je vais porter du miel,
Au rosier somptueux j'attache d'autres roses,
La vache boit le lait que j'ai volé pour elle,
A la vigne je prends le vin et l'en arrose,
Je soupire d'amour et je suis sans désir,
Mon ennemi s'esclaffe et j'applaudis sa chance.
Mais, j'oubliais cela, mon Dieu: je vais mourir.
Accepte, ô mon Seigneur, mon sacrifice immense.
(Marcel Lallemand) (1913)

Sur le sommet des miracles

Et le troisième ange sonna de la trompette; et il tomba du ciel une grande étoile . . . Le nom de cette étoile était Absinthe . . . Et le cinquième ange sonna de la trompette; et je vis une étoile qui était tombée du ciel sur la terre, et on lui donna « la clef du puits de l'abîme . . . » En ces jours-là, les hommes chercheront la mort, et ils ne la trouveront pas; ils souhaiteront la mort, et la mort fuira loin d'eux . . . (Apocalypse de saint Jean, 8, 9).

La rouge voix des trompettes des anges
Qui fait pleuvoir les astres du ciel blême,
Je l'ai guettée si longtemps, que m'enlèvent
De grands éclairs, et que l'ange huitième
Grille mon corps d'un miracle: la fièvre.

A toute loi je me suis attaché,
Mon œil confond toutes les proies qu'il ronge,
A mille vies j'ai mélangé ma vie.
Qu'un même élan porte aux sommets le songe,
Le cauchemar et sa gamme infinie !

La sainte époque aux saintes épouvantes,
Croule sur moi — Symboles, sortilèges !
Dans la douleur et dans l'amour mêlées,
Réalités, visions ont pour siège
Mon être et font en moi leur unité.

Rompu le joug du ceci, du cela,
Je suis ainsi fantôme et plénitude,
J'accepte tout et je subis mon sort,
Je ne poursuis aube ni certitude,
Quittés le fiel et le goût de la mort.

La fièvre et moi sont tout l'univers.
Voilà, je viens sans hâte ! Des trompettes
A la voix d'ange et qui sèment des astres,
Des visions valant cent vie complètes
M'enlèvent sur le sommet des miracles.
(Jean Rousselot) (1914)

Le cavalier égaré

D'un cavalier qui jadis s'est perdu,
C'est le galop aveugle qu'on entend.
L'âme enchaînée des sylves abattues
Et les roseaux séculaires s'alarment.

Et les fourrés profonds des temps anciens
Ne sont ici que des lambeaux épars,
Mais on y voit reprendre vie soudain
Les spectres blancs des légendes d'hiver.

Là le hallier, et là-bas les taillis,
Et là le chant d'autrefois, étouffé,
Qui, sous la glace et le froid se tapit
Depuis que ne sont plus nos fiers aïeux.

Chez nous l'automne est envahi de spectres:
La guerre a pris tant de nos meilleurs fils !
Sur les prairies que les collines cernent,
Novembre marche en pelisse de brume.

Et tout à coup la plaine nue se couvre
Comme autrefois de joncs et de forêts.
Des siècles morts, la fine pluie s'entrouvre
Et donne asile à son grand corps glacé.

Tout est sueur de sang, climat secret,
Air oppressant, pesanteur des ancêtres;
Partout les bois et partout les marais
Et les déments qui régnèrent jadis.

Un voyageur d'autrefois, égaré,
Fraie son chemin dans les lianes neuves.
Ni jour ni feux ne viennent l'éclairer.
Sourds les hameaux. Tout est refus, absence,

Sommeil torpide où les gisants frissonnent
Quand dans leur rêve, au fond du vieux passé,
Ils voient jaillir, des bois brumeux d'automne,
Des loups, des ours, des buffles forcenés.

D'un cavalier qui, jadis, s'est perdu,
C'est le galop aveugle qu'on entend.
L'âmes enchaînée des sylves abattues
Et les roseaux séculaires s'alarment.
(Michel Manoll) (1916)

Au fond de mes yeux presque éteints . . .

Avec mes vieillissantes mains
Je prends et attire ta main;
Au fond de mes yeux presque éteints
Je garde le reflet des tiens.

Je subis l'agonie des mondes.
Vieux fauve traqué par l'effroi.
Tu m'as accueilli et gardé,
Partageant l'angoisse avec moi.

Avec mes vieillissantes mains,
Je prends et j'attire ta main;

Au fond de mes yeux presque éteints
Je garde le reflet des tiens.

J'ignore en mes jours hasardeux
Quand se briseront nos liens
Mais je prends ta main; dans mes yeux
Je garde le reflet des tiens.
(Michel Manoll) (1916)

Homme dans l'inhumanité

On a broyé mon cœur à coups de crosse,
Mille terreurs ont écorché mes yeux,
Un djinn muet serra ma gorge fière,
Sur mon cerveau la démence a frappé.

Et maintenant, malgré tout, prends ma force.
L'essor encor qui t'arrache à la terre
Est-ce l'aurore ou la nuit de l'enfer?
N'importe, pars avec la même audace
Qui a toujours réglé tes actions.

A fier Hongrois plus de bonheur jamais
Ne fut donné par cent ciels, cent enfers:
Homme je suis dans l'inhumanité,
Hongrois je suis dans la chute hongroise,
Ressuscité, je m'obstine à mourir.

Par la grand-route aux épouvantements,
Par le sommet que j'ai toujours voulu,
J'ai traversé les horreurs dans un songe.
En quel malheur est tombé le Hongrois,
Et comme Dieu est faible quelquefois!

Et maintenant il doit vivre ce mort,
Ce vrai souffrant de réelle souffrance,
Au cœur malade, à grand-peine battant.
Les grands trésors qui furent son butin,
Ce cœur perclu sera leur logement:
Il croit veiller sur un plus bel hiver.

Oh! tous les deuils, comme je les comprends!
Tout l'avenir, comme je crains pour lui!
(Si mal qu'il seye au mort ressuscité.)
Je plains ma race en son sauve-qui-peut . . .

Et puis, mon cœur douloureux se rouvrant,
Je me souviens et je me ressouviens:
On a broyé mon cœur à coups de crosse,
Mille terreur ont écorché mes yeux,
Un djin muet serra ma gorge fière,
Sur mon cerveau la démence a frappé.

Et je revis, et pour les autres crie:
Homme je suis dans l'inhumanité!
(Roger Richard) (1916)

Souvenir d'une nuit d'été

Du haut du ciel un archange emporté
Battit l'alarme pour la triste terre.

Cent jeunes gens au moins devinrent fous.
On vit cent étoiles des cieux tomber,
Et cent couronnes de vierge arrachées:
Étrange,
Étrange, cette nuit d'été.

Le feu dévora notre vieux rucher,
Notre beau poulain se cassa la jambe,
Les morts vivaient, par mon rève évoqués,
Burkus, notre chien, alla s'égarer,
Et Marie, notre servante muette,
Se mit soudain à chanter à tue-tête:
Étrange,
Étrange, cette nuit d'été.

Les lâches tapageaient avec fierté,
Et les braves gardaient la bouche close.
Les aigrefins volaient sans se cacher:
Étrange,
Étrange, cette nuit d'été.

Nous savions que l'homme peut se tromper,
Et qu'il est toujours d'amour endetté,
Pourtant il apparut bien singulier,
Ce tournant que prit soudain l'univers.
Jamais la lune ne s'était tant moquée
Et jamais les hommes n'avaient été
Plus minuscules qu'en cette nuit-là:
Étrange,
Étrange, cette nuit d'été.

L'épouvante, avec une joie mauvaise.
Au-dessus des âmes vint se percher.
Et dans tout homme vinrent s'installer
De ses aïeux les destinées cachées.
Vers une noce de sang et d'horreur.
S'en alla, titubant, la pensée,
Cette servante superbe de l'homme,
Qui n'étaéit plus rien, captive, amputée.
Étrange,
Étrange, cette nuit d'été.

Alors je crus, oui ce fut ma pensée,
Que l'un des dieux par nous abandonnés
Ressuscitant, me jetait dans la mort.
Et voyez: je suis aujourd'hui resté
Le même homme qu'a forgé cette nuit!
J'attends un dieu et toujours me rappelle
La nuit terrible où le monde a sombré:
Étrange,
Étrange, cette nuit d'été.
(Jean Rousselot) (1917)

La lune pardonne

Voyageuse inhabile et détroussée,
La lune, maigre et mutilée dix fois,
Passe, douce, sur les champs et les bois.

Avec l'amer rictus d'un vieux brigand
Le sol est étendu, las du supplice,
Plein de soupirs et d'effarement triste,

Le sol aux plaies clamés que noie la lune
De splendeur froide et de rire muet,
Le grand corps ladre et nu qui se défait.

Dans la clarté transie gît le cadavre.
Mais, timide, sur lui là-bas se penche
Pour embrasser son amant, la passante.

La Mort n'a-t-elle encor point triomphé?
Voici la Vie aux reins brisés qui lève
La tête avec un entrain de vipère.

Venue quérir sur terre des baisers
La lune heureuse alors, sereine et belle,
Brille, absolvant mille péchés mortels.
(Jean Grosjean)

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3—4), pp. 243—260 (1977)

Ady et nos voisins

Par

László Sziklay

(Budapest)

« De nos jours, par comparatistique, nous n'entendons plus la recherche sur les héritages littéraires, donc la mise en parallèle proprement dite, mais plutôt la confrontation des littératures. Ce qui présuppose *a priori* que — en Europe, plus précisément dans les lettres issues des langues européennes — non seulement les différences, mais aussi les traits communs deviennent discernables. »[1]

En faisant nôtre cette idée de István Sőtér, la présente étude ne traitera pas, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Endre Ady, de l'influence qu'il a exercée sur les voisins immédiats des Hongrois. On a déjà beaucoup parlé du fait que sa grande et suggestive personnalité, sa poésie riche en impulsions et propre aux prises de conscience *ont exercé une influence* — on a même trop insisté peut-être sur cette action d'un côté et sur la mesure de l'épigonisme de l'autre. Mais l'évolution hongroise dont l'initiative revint à Ady et qu'il marqua de ses œuvres — longtemps après sa mort encore — n'a pas été confrontée à celle de nos voisins, du moins ni dans la mesure, ni avec l'intensité qui sont désirables au degré donné de la littérature comparée de l'Est de l'Europe centrale. Notre étude sera une modeste tentative en ce sens, ce qui explique le caractère de première approximation de nos commentaires. Il ne fait pas de doute que ce que nous allons succinctement exposer devrait fournir les matières brutes d'une monographie. Si quelqu'un endossait cette tâche à un moment donné, il compléterait certainement sur nombre de points notre image établie de l'évolution littéraire, voire même de l'évolution culturelle générale du Centre et de l'Est de l'Europe.

*

Ce que, dans les lettres de cette zone, nous désignons par *symbolisme*, *impressionnisme* et *symbolisme*, *modernisme*, *modernité* est plus que probablement une réaction à cette tendance encore de nuance romantique, qui souligne la gloire ancestrale de la nation, les vertus de sa poésie folklorique, mais rabaisse déjà tout cela au rang d'épigonisme, tendance que, dans l'histoire littéraire

hongroise, nous indiquons comme « nationale-populaire ». Ses équivalents peuvent être détectés chez tous nos voisins et, chez eux aussi, nous voyons que le résultat de la lente liquidation graduelle du mode de vie provincial sera, dans la jeune génération, l'opposition aux traditions: l'attitude opposante face à la littérature « officielle ». L'apparition de cette hostilité n'est pas simultanée et son intensité n'est pas partout la même: il y a des pays où l'on se manifeste dès les années 1860—1870 contre l'épigonisme conservateur des « pères »,[2] il y en a d'autres où l'attaque contre la poésie romantico-populiste ne pourra être lancée qu'au début de notre siècle.[3] A une autre occasion — à propos du roman historique — nous avons tenté de démontrer pourquoi, à l'Est de l'Europe centrale, l'attitude du poète romantique et, corollairement la manière de voir romantique persistent bien plus longtemps qu'à l'Ouest.[4] Ajoutons immédiatement à cela que, dans tout ce que, chez nous et chez nos voisins, nous disons *littérature moderne* dans les deux premières décennies du siècle — et qui témoigne d'un léger retard par rapport à l'évolution ouest-européenne —, il reste beaucoup d'éléments romantiques, l'héritage du sentiment romantique de la poésie et de la vie. Mais ce romantisme est d'un autre genre, çà et là on le désigne sous le terme de *néo-romantisme;* il n'est plus celui de la province, mais de la grande ville, tout au moins — dans notre zone — de l'aspiration à se hausser jusqu'au mode de vie urbain, à l'imiter. « Paris est mon Bakony » — c'est Ady qui a exprimé le plus lapidairement l'essence de ce changement.[4a]

Les créateurs de la poésie moderne — sous plus d'un de ses aspects, symboliste — qui, chez les Hongrois et chez leurs voisins, amena le changement radical par rapport à l'épigonisme de la génération plus âgée se manifestent vers 1906—1908 aussi bien dans les lettres hongroises, que serbo-croates, roumaines ou slovaques. Combien large était la signification de la « nouveauté » que cette poésie a amenée la plupart du temps au grand scandale des « vieux », la présente étude réussira éventuellement à le démontrer. Pour le moment et face à la poésie provinciale et « populiste », je me permettrai d'insister sur un seul trait caractéristique de la poésie urbaine: très souvent, le poète *moderne* dialogue, polémique avec soi-même, son autre Moi prenant corps dans un personnage, dans une figure allégorique, dans un symbole.[5] Les antécédents de ce procédé marquant de la poésie symboliste remontent bien loin dans le passé: si nous le sondons soigneusement, le Moyen Age nous en fournit déjà des exemples. De notre point de vue, nous pourrions désigner comme *archétype Le corbeau* de Poe. Plusieurs poètes hongrois en ont donné une adaptation dans la première moitié du XXe siècle, tandis ce que Vladimír Roy[6] qui l'a transposé en slovaque a été le premier fervent et traducteur de Ady en cette langue.

Baudelaire illustre la lutte éternelle des secrets de l'âme par l'affrontement de l'*Homme* et de *la mer*. Ce dédoublement de la personnalité du poète est constante dans presque toute la poésie lyrique ouest-européenne de la

seconde moitié du XIXe siècle. Et, dans les premières années du nôtre, nous le retrouvons à l'Est de l'Europe centrale aussi. Pourtant, si nous examinons le point de départ artistique chez les poètes symbolistes *(modernes)* de notre zone et de celle occidentale, nous y relevons aisément une différence essentielle.

Quand Baudelaire chercha la détente parfaite, l'ivresse du haschisch contre l'aliénation de la grande ville qui ne pouvait plus rien lui offrir, il composa *l'Hôtel Pimodan.*[7] Voyons ce que Ady fait de ce thème dans *A magyar Pimodán* (Le Pimodan hongrois).[8] Il ne parle pas des vapeurs du haschisch, s'adapte au mode de vie hongrois: il parle de l'ivresse causée par le vin, ivresse dans laquelle le poète fuit le destin amer de sa patrie, de son peuple. Le poète fuit et proteste. Ainsi, d'un point de vue précis, l'attitude du poète hongrois, du poète hongrois moderne ne s'est pas modifiée par rapport au modèle du XIXe siècle dans notre zone: en créant, jamais il ne perd de vue la destinée de son pays, des siens. Il va de soi que, au début du XXe siècle, cela s'entend tout autrement que, disons, au temps de Vörösmarty. Mais le comportement initial est le même: le poète et le politique, le poète et le chef du peuple (de la nation) sont une seule et même personne, sont indissociables. Aux yeux des adversaires du poète, le « scandale Ady » est pour le moins aussi politique que poétique et artistique.

Prenons la poésie *Otcova rol'a* (La terre de mes pères) du fondateur du symbolisme *(moderna)* slovaque, Ivan Krasko (1876—1958) qui a fait ses études de lycée à Nagyszeben (Sibiu) et Brassó (Braşov) en Transylvanie, où il fut l'élève d'Eminescu,[9] pour devenir ensuite ingénieur chimiste à Slané et à Klobouky, en Bohême. Lorsqu'il composa ce morceau, il avait la nostalgie du pays natal. Il ne fait pas de doute que le *quelqu'un* de cette poésie[10] est, tout comme le corbeau de Poe, la mer de Baudelaire, le bon Prince Silence de Ady, l'autre Moi du poète et, dans ce cas précis, le symbole de la « bonté », du remords, des reproches que l'artiste apatride se fait: il n'y a personne pour défendre la terre ancestrale, pour lutter contre la déchéance du caractère national.

Plus tard, par rapport au message et aux méthodes spécifiques de la poésie de Ady, nous remarquerons un léger décalage chez nos voisins; mais là le phénomène est presque simultané: Ady se manifeste avec *Új versek* (Poésies nouvelles) en 1906, Krasko avec son premier recueil, *Nox et solitudo*, en 1909, après avoir publié dans des revues toute une série de ses poésies importantes. Il est certain que, au moment donné, ils ne se connaissaient pas, ne pouvaient pas se connaître. Krasko vivait en Bohême où il se considérait en exil; ce que Ady reçut de Paris, le Slovaque le puisa également aux lettres françaises — par l'entremise des Tchèques. Mais peut-on imputer uniquement aux symbolistes français qui les ont indubitablement *influencés*, le comportement, la manière de voir semblables, voire même le langage commun des deux poètes d'autre part si divergents dans leurs états d'âme, dans leur tempérament ? Cette question touche à l'essence de la chose: les *stimulations* qu'ils ont reçues d'un Verlaine, d'un Rictus, d'un Mallarmé n'auraient jamais suffi à créer la nouvelle

poésie hongroise ou slovaque, si les conditions caractéristiquement nationales de l'époque ne l'avaient permis, plus précisément n'avaient pas exigé la nouvelle poésie lyrique, la nouvelle attitude du poète.

*

Ady . . . Son *influence?* . . . S'il ne s'agissait *que de cela*, nous ne pourrions parler, chez nos voisins que *d'épigones* du grand poète hongrois. Ce qui précède rend déjà sensible que ce serait là plutôt une simplification de la question. Il ne s'agirait, alors, que de quelques imitations, de quelques expressions « à la Ady », ainsi que des très nombreuses adaptations de ses morceaux en serbo-croate, en slovaque, en tchèque et en roumain. Or le problème est bien plus complexe, surtout si nous l'approchons selon la méthode de comparatistique qui figure dans notre citation initiale. Nous ne désirons nullement compiler les quelques *éléments* qui ont déjà permis à d'autres de démontrer l'influence de notre poète sur ceux des peuples voisins, tout au moins de *vouloir* la démontrer; ce que nous désirons, c'est confronter le message artistique, l'intonation de Ady avec ce que nous relevons chez nos voisins qu'ils aient été ses fervents ou ses adversaires et que nous relevons avec, répétons-nous, un certain décalage chronologique.

Avant tout: à cette occasion nous n'allons parler que des poètes de ces nations qui furent, jusqu'en 1918, les « nationalités » de l'ancienne Hongrie. Chez ces éthnies, même après 1918, le *problème Ady* se présente sous une toute autre qualité que chez les autres de l'Est de l'Europe. Voici un fait qui donne à réfléchir: depuis longtemps les Serbes de la Voïvodine apprécient, citent et adaptent Ady, tandis qu'il ne suscite pres que aucun écho dans l'ancienne Serbie.[11] Les adaptations tchèques de Bohumil Müller ont été publiées à Pozsony (Pressbourg—Bratislava), c'est la presse slovaque qui les a relevées en premier lieu,[12] tandis que, dans les années 1940, sous l'occupation nazie, c'est le Slovaque Anton Straka et le Tchèque Antonín Hartl qui travaillent aux adaptations en tchèque;[13] le sort tragique de ce dernier empêchera la réalisation de l'entreprise qui fut une suite à ce rapprochement intellectuel que Hartl avait servi pendant son séjour à Budapest en sa qualité d'attaché culturel de la légation de Tchécoslovaquie.[14]

Le *fait Ady* dont nous voulons parler en ces lignes provient de la situation sociale (en conséquence minoritaire) tendue, critique qui fut celle, au début du siècle et jusqu'en 1918, de la Hongrie historique. Pouvons-nous donc nous étonner que la *poésie-base* qui provoque la réaction de presque tous les poètes slovaques, roumains, serbes et croates est *Magyar jakobinus dala* (Chant des Jacobins hongrois) de Ady?[15] En 1910, c'est à ces vers que répond Hviezdoslav qui est l'aîné de vingt-huit ans de Ady, mais qui, du point de vue du goût poétique, le précède de toute une génération; c'est également deux vers de ce morceau que Vladimír Roy — de quelques années plus jeunes que le poète

hongrois, mais tout de même son contemporain — met en tête d'une poésie de salutation; les traductions slovaques, serbes, roumaines de ce *Chant* voient le jour encore après la libération de 1945: ainsi, ce fut cette année-là qu'Eugen Jebeleanu l'adapta pour la première fois en roumain pour continuer plus tard à la polir. Parlant de l'impression exercée par Ady sur les Slovaques selon l'alternance des générations, István Csukás divise le culte du poète en trois périodes différentes sur le plan qualitatif.[16] Si, dans une certaine mesure, il nous faut être d'accord avec lui, cela ne fait pas de doute, que le *point de départ* est l'impression produite par le poète sur ceux des nations opprimés sur le plan national et social: ils résonnent à ce qui atténue leur douleur, à ce qui leur permet d'embrasser les sentiments du Hongrois. Car il ne faut pas oublier que, jusqu'en 1910, non seulement le « minoritaire »-type, mais ses poètes aussi ne pouvaient considérer les Hongrois autrement que *nation dominante*, nation de l'administration des comitats, nation des grands propriétaires terriens, nation des prélats. *Le chant des Jacobins hongrois* battit en brèche si vigoureusement cette manière de voir qu'un processus put prendre son départ, un processus qui dure peut-être de nos jours encore.

Naturellement, la réaction à cette poésie présentait les formes les plus diverses. De sa solitude des hautes montagnes, le vieux Hviezdoslav salua Ady qu'il n'a probablement jamais rencontré en personne. Le Serbe Todor Manojlović fit partie, étudiant en droit, du groupe du *Holnap* à Nagyvárad; (Oradea)[17] ami intime avant tout de Gyula Juhász,[18] il eut des conversations se prolongeant jusqu'à l'aube avec Ady et figura à une matinée du groupe à Arad.[19] C'est Ady en personne qui a fait des avances au Roumain Goga, quand celui-ci était emprisonné à Szeged.[20] (Nous reviendrons encore aux éléments négatifs et positifs de leurs relations.) Un contact personnel, voire même amical avait été établi entre notre grand poète et le promoteur de la modernité roumaine, Emil Isac[21] que son présentateur hongrois — cédant quelque peu à l'optique schématique des années du culte de la personnalité — considère comme le représentant de la « tendance symboliste roumaine opérant une fuite dans le culte de la forme »,[22] mais dont l'amitié avec Ady fut indiscutablement établie sur des points de politique générale et de politique minoritaire.

Un fait encore plus digne d'attention est que la sympathie et l'estime des jeunes poètes se manifestant, à la suite de la Grande Guerre, dans les nouvelles formations étatiques, poussent également leurs racines dans *le Chant des Jacobins hongrois*. Nombre de ces hommes de lettres avaient encore suivi l'école hongroise,[23] ils s'étaient nourris à la littérature hongroise, ils voulaient, à la suite de 1918, édifier la culture neuve et moderne de leur nation respective. Cela est valable, en premier lieu, pour ce qui est de la première grande génération de poètes et d'adaptateurs slovaques: Štefan Krčméry, Emil Boleslav Lukáč, Ján Smrek, Valentin Beniak; mais nous devons ranger dans cette cohorte, le Serbe Miloš Crnjanski,[24] le Croate Miroslav Krleža[25] et,

aux côtés de contemporains déjà mentionnés, les Roumains Octavian Goga et Emil Isac, des générations les plus diverses, Eugen Jebeleanu y figurant parmi les plus jeunes relativement. Chez tous, il est à soutenir que leur point de départ a été une *expérience politique fondamentale.*

Pourtant, nous ne saurions nous arrêter là. Plus exactement: ce serait passablement simplifier la question que de mettre là le point final à nos commentaires. Comment expliquer que le Serbe Veljko Petrović ait adapté, comme premier morceau de son choix, *Paul Verlaine álma* de Ady (Le rêve de Paul Verlaine) en croyant qu'il tenait une traduction hongroise d'une poésie originale ?[26] Miroslav Krleža qui a plusieurs fois parlé de Ady,[27] lui a consacré une remarquable étude[28] dans laquelle, commentateur peut-être le plus perspicace de tous, il a analysé les rapports français de notre poète et a mis l'accent, avant tout, sur sa parenté avec Verlaine. Ces deux données laissent déjà clairement comprendre que, parallèlement à l'expérience politique, il y eut aussi une autre, *artistique* à propos de Ady et il est de notre devoir, d'y porter notre attention. Du point de vue de la succession des générations, cette expérience artistique *fait-elle suite* seulement à la réaction des minorités opprimées au *Chant des Jacobins hongrois*, comme István Csukás le soutient en partie dans son étude qui est jusqu'à ce jour la plus solide et la plus détaillée sur Ady chez les peuples voisins ?[29] Ou bien les deux expériences ont-elles été *concomitantes ?* Dans ce qui suit, je vais tenter d'y donner une réponse. La solution satisfaisante se trouve dans deux études slovaques. Avant toute autre dans celle de Emil Boleslav Lukáč qui est, chez nos voisins le meilleur connaisseur de Ady, aussi bien du point de vue poétique que scientifique; il s'agit de sa thèse de docteur ès lettres: *Ady a dekadencia* (A. et la décadence).[30] Lukáč fournit une analyse en profondeur de la notion de *décadence*, démontre comment une ambiance poétique et un sentiment de vie décadents se sont développés en France dans les conditions de la vie publique pourrie du Second Empire et à la suite de la chute de la Commune.[31] Examinant le rapport entre Ady et la décadence française, il conclut: « Nulle part Ady n'a en vue d'éventuels rapports idéologiques particulièrement chaleureux avec les décadents français (. . .) Même s'il connaissait, à supposer, leurs œuvres, sa prise de position à l'égard de la décadence était fondamentalement négative. » Par contre, il est intéressant de relever la parenté qu'il saisit entre *A halál rokona* (Le parent de la mort) et les poésies de Verlaine, et aussi le fait que, dans son recueil d'adaptations, il a réuni — à l'exception de quelques morceaux caractéristiquement d'inspiration politique — en premier lieu ceux qui avaient valu à Ady l'accusation de décadence.[32] Il y a là un paradoxe d'apparence: Lukáč à l'aide de son riche bagage intellectuel et avec une grande force de conviction prouve que, dans le fond, Ady n'a nullement une complexion décadente, qu'il vise constamment à saisir *la plénitude de la vie*, que, même dans la mort, il voit l'aboutissement de la vie. Dans cette étude, dans d'autres aussi, moins importantes, ainsi que dans ses

polémiques sur la question, Lukáč a démontré[33] qu'il est l'un des meilleurs connaisseurs de notre poète — y compris notre propre histoire littéraire. Comment y est-il arrivé ?

C'est l'étude de caractère bien moins scientifique, plus lyrique, plus personnelle de Štefan Krčméry, également slovaque, qui nous fournit la réponse à cette question: *Andrej Ady v slovenskom zrkadle* (E. A. dans le miroir slovaque).[34] Csukás a raison,[35] quand il soutient que nombre de vues erronées se trouvent sur ces pages — nous y reviendrons plus loin —, mais il y a là également une phrase qui éclaire l'intégralité du rayonnement politique *et* artistique de Ady, l'effet de révélation par lui produit: c'est lui qui a stimulé les poètes slovaques (et des autres nations voisines) à porter leur regard « au dehors de la barrière des Karpates, sur l'Europe ». Fondons ensemble l'analyse approfondie de Krleža, la vigoureuse protestation de Lukáč contre l'accussation de décadence et cette phrase de Krčméry: nous comprenons alors — surtout du point de vue de la jeune génération slovaque, roumaine, serbe, croate aux alentours de la Grande Guerre — que la perspective que leur offrit Ady était *de rompre avec leur propre provincialisme et de créer leurs propres lettres modernes « en marchant sur des eaux nouvelles »*.

Serait-ce là de l'épigonisme ? Il y a certes un ou deux poètes de moindre envergure, le Slovaque Borin (Augustín Način) dont le recueil *S dovolením* (Si vous le permettez . . .) contient surtout des contrefaçons du Hongrois;[36] l'influence de Ady peut également être démontrée, dans les lettres serbes, chez Dušan Srezojević et Dušan Malušev de second rang;[37] dans la prose du Slovaque Tido J. Gašpar nous relevons nombre de tournures qui caractérisent les éléments stylistiques des nouvelles de Ady.[38] Par contre, la poésie *Krv a zlato* (Or et sang) du Slovaque Martin Rázus,[39] celle *Srpska zemlja* (Terre serbe) de Veljko Petrović ne rappellent que par leur titre et certaines intonations la manière de notre poète.[40] Les autres — soulignons-le — ne lui empruntent que la *perspective* neuve, celle de jeter un regard circulaire sur le monde. Il y a, tout d'abord, l'encouragement à faire connaissance avec Paris — alors capitale du monde, surtout littéraire. Mais la réaction — comme dans le cas des autres stimulations de l'art moderne — est souvent différente. Le Roumain Goga témoigne une nette *antipathie* à la capitale française.[41] Par contre Manojlović pleure ensemble Apollinaire et Ady,[42] il n'oublie jamais celui-ci et, dans l'entre-deux-guerres, soit en allemand, soit en serbe,[43] il composera des poésies tantôt post-impressionnistes, tantôt expressionnistes,[44] ainsi qu'une pièce de théâtre rappelant de très loin celle du Tchèque Čapek (*Loupežník* — Le brigand) — sur l'amour de la fille d'un ministre et d'un gigolo, pièce à traits également expressionnistes.[45] C'est toujours cette même tendance qu'adopte Zarko Vasiljević qui, au début, était étroitement rattaché à Ady,[46] tandis que Jovan Popović — parti de l'expressionnisme puis rallié au marxisme, à la lutte des classes — se réfère directement à Ady quand ses poésies prennent une

intonation révolutionnaire.[47] La prise de position politique militante et les efforts vers l'art moderne: voilà l'amalgame auquel, à propos de Ady, les artistes sud-slaves réagissent.

L'image est encore plus en relief, si nous étudions les poètes slovaques qui font écho à Ady. Membre de la génération précédente et, en grande partie, ancré à son goût, Martin Rázus n'est encore encouragé qu'à la réconciliation des Slovaques et des Hongrois.[48] Vladimír Roy, cadet de Ady, n'imite point ses spécifiques intonations, mais imite ses efforts vers un symbolisme — ce qui le pousse en même temps à une prise de position politique: Hviezdoslav avait désigné Ady comme le « hérault des temps à leur aube »; dans sa poésie *Andrejovi Adymu* (A Endre Ady), Roy le déclare l'« Ulrich von Hutten moderných čias », c'est-à-dire l'Ulrich von Hutten des temps modernes, faisant ainsi allusion au héros des jacqueries d'Allemagne et rappelant *Dózsa György unokája* (Le petit-fils de Gy. D.), une poésie de notre poète sur un grand chef paysan révolté de Hongrie.[49] Il est marquant et caractéristique: Roy a dédié ce morceau à Emil Boleslav Lukáč, parce que celui-ci, en sa qualité de scientiste, de professeur, de chef de file littéraire était à la point du culte de Ady, chez les Slovaques, et contre toutes les attaques de la réaction. Mais Lukáč n'était nullement un imitateur du poète hongrois, sa poésie lyrique est bien abstraite, philosophique, « imprégnée d'idées », et, cette poésie intellectuelle voulant saisir par tous les moyens la vérité comporte nombre de traits éclectiques. Nous ne croyons pas nous tromper, quand nous désignons les modèles poétiques de Lukáč opérant son choix l'influence de Ady dans une lignée allant de Reviczky à Rilke et à Claudel.[50] Ján Smrek, le meilleur et le plus heureux adaptateur de notre poète en slovaque[51] semble pincer des cordes plus modestes sur sa lyre que Lukáč. Mais serions-nous téméraires en déclarant que c'est en partie Ady qui l'a encouragé à se dresser contre les traditions jusque-là puritaines de la poésie slovaque, pour chanter la joie, la joie de la vie et même les joies sensuelles?[52] Nous pouvons continuer de passer en revue les poètes slovaques qui furent touchés par Ady: Laco Novomeský allant de l'avant-garde à la proclamation militante des questions sociales, Ján Rob Poničan, caractéristique représentant de la poésie lyrique prolétarienne, etc. Mentionnons en dernier ce Valentin Beniak qui, dans ses adaptations de notre poète aussi répondit à des préoccupations d'ordre plutôt esthétique que politique et qui «appartenait à ce groupe poétique slovaque que l'histoire littéraire slovaque désigne comme tendance « catholico-moderniste ». Ses activités poétiques sont, d'un bout à l'autre, sous l'influence symboliste et de la recherche des solutions de forme artistiques de la poésie pure. En Ady aussi, il a vu, avant tout, le poète symboliste moderne et le grand artiste de la forme dont les morceaux réservent à l'adaptateur une émotion artistique de haute qualité, une jouissance esthétique; c'est en premier lieu pour cela qu'il accepte de les traduire et non en pensant au public, non en les destinant à des revues. »[53]

Pourquoi cette velléité de reproche dans ces phrases de Csukás? Est-il juste dans une mesure parfaite? Peut-être ne serons-nous pas taxés de prolixité en citant quelques lignes de la post-face de Beniak à *Večerná Blýskavica* (Éclairs du soir), ce magnifique recueil de ses adaptations de poésies hongroises: « C'est *Ady* qui a fait irruption dans le superficiel marasme, dans l'assoupissement . . . de la fin du siècle et — comme il a été prouvé — non seulement en tonnant et secouant, mais aussi avec une force vivifiante, prêchant la révolte par « les chants nouveaux des temps nouveaux ». Il s'agissait là non seulement d'une attaque littéraire, mais aussi, dans une forte mesure, d'une attaque politique, car elle remua toute l'étendue de la poésie hongroise. »[54]

Malgré tout, nous ne saurions terminer nos commentaires sur cette image intégralement positive. Dans la vie de nos voisins aussi, la lutte autour de la personnalité et de l'œuvre de notre poète se poursuivait tout autant que chez nous. Était-ce une lutte politique ou littéraire et artistique? Hviezdoslav qui avait nommé Ady « hérault des temps à leur aube » avait pris conscience de la portée du *Chant des Jacobins hongrois* dans le combat que lui-même mena incessamment pour la liberté nationale et sociale de son peuple, mais il avait de l'éloignement pour la manière de s'exprimer, donc pour la manière artistique du « hérault », ce qui est compréhensible, puisqu'il s'était nourri à Petőfi et à Arany, il avait été membre de la Société Kisfaludy. L'aversion de Hviezdoslav dans ses remarques en marge de la première publication de Gyula Földessy[55] ne prend nullement l'importance d'un trait négatif: il s'agit seulement d'une conséquence directe de la différence de génération et de goût.

Les rapports de Ady et Goga sont bien plus complexes. Le fait historique est que ce fut Ady qui prit l'initiative d'un rapprochement, nombre de ses gestes démontrent qu'il voulait se lier d'amitié avec cette imposante figure de la poésie roumaine moderne.[56] Dès l'âge scolaire, Ady avait pris conscience de la solidarité inéluctablement nécessaire entre Hongrois et Non-Hongrois; la preuve en est dans sa ballade composé au lycée sur le roi Marko[57]; dans son pays natal, il avait vu la coexistence des Hongrois et des Roumains,[58] ce qui se reflétait dans nombre de ses nouvelles à thème roumain et nombre de ses articles sur les problèmes des nationalités;[59] etc. Chez lui et sans exception, ces thèmes ont leurs profondes racines sociales et politiques. Il fit des avances à Goga, il voulut que ses collaborateurs et amis rencontrent, à un souper, le chef de la poésie roumaine et du mouvement national roumain; cependant, quand celui-ci se rallia à la délégation de la bourgeoisie roumaine prête à traiter avec le grand adversaire hongrois, le comte István Tisza, Ady exprima de durs reproches[60] auxquels la feuille de Goga *(Luceafărul)* répondit en accusant le poète et son compagnon de lutte, Oszkár Jászi de ne pas vouloir consentir une véritable liberté au peuple roumain.[61] Toute autre fut la réaction d'Emil Isac bien plus progressiste que Goga et qui conserva son estime, son amitié à Ady, même après la disparition de celui-ci.[62] Voici le moment de revenir à la thèse fonda-

mentale de notre modeste étude; comme dans le cas des rapports positifs, cette fois-ci encore nous pouvons établir qu'il y a d'étroites relations, pour ce qui est des idées politiques et artistiques, entre Ady et ceux de sa génération ou plus jeunes que lui! Au moment de la rupture, Ady écrit: « . . . il n'est guère probable que, dans ma vie, je puisse encore une fois serrer la main (à Goga), alors que cela me peine.»[63] Qu'y a-t-il à l'arrière-plan de cette rupture? N'y a-t-il que ces causes politiques (de politique minoritaire) dont on a déjà tant parlé à propos des rapports hungaro-roumains de cette époque? Ce qui est certain c'est que cette opposition, voire même cette hostilité politique de la part de Goga était établie non seulement sur des éléments politico-idéologiques, mais aussi — en étroits rapports avec ceux-ci — sur des éléments artistiques et poétiques. Sans nous laisser entraîner dans une analyse plus détaillée de la poétique de Goga, soulignons que ses idéaux en littérature hongroise étaient Petőfi et Madách[64] (nous lui devons une belle traduction roumaine de *la Tragédie de l'Homme!*)[65]; et, lorsqu'il voulut rompre avec les formes poétiques traditionnelles et désuètes de la littérature roumaine, il emprunta différentes variantes de cette strophe de huit vers qui caractérisait les poètes hongrois de la fin du siècle et, tout au plus, le *débutant* Ady, l'Ady de *Versek* (Poésies).[66] Goga fut partisan du *poponarisme*,[67] cette variante roumaine de l'idéologie des *narodniks*, ces populistes russes; et, pour l'essentiel, sa poésie se maintint aussi constamment dans l'atmosphère de son village natal: malgré ses belles et riches années universitaires à Budapest, il resta toujours hostile à la grande ville.[68] Le motif en fut-il uniquement national, comme dans le cas de František Votruba, Slovaque d'origine tchèque qui dirigea pendant onze années, à Budapest, le *Slovenský týždenník* (Hebdomadaire slovaque)[69] et, de tout ce temps, n'eut pas un mot sur la culture hongroise? Nullement. Le fait s'enracine dans la mentalité antiurbaine, « populaire » de Goga, dans le caractère *poponariste* de sa poésie qui, dans les conditions des Roumains, comptait comme moderne, mais ne l'était certainement pas par rapport à Ady. Goga rapporta, de Paris aussi, une solide antipathie.[70] Il est éloquent que, parmi les poètes hongrois, il résonna avec sympathie et chaleur non à Ady, mais à Gyula Rudnyánszky![71] Nous n'avons pas la place pour développer comment la route de Goga a mené de la poésie « populiste et révolutionnaire » droit au fauteuil de président de Conseil du régime fasciste.[72] Reconnaissons toutefois que dans les années 1920 — et surtout dans ces années — Goga a eu des gestes amicaux à l'égard de la mémoire de notre poète et à l'égard de ses parents vivant en Roumanie. Mais cela ne modifie en rien l'essentiel. Les vrais fidèles de notre poète chez les Roumains ont été Emil Isac, plusieurs de ses adaptateurs d'esprit progressiste et les écrivains, les poètes d'après la libération.

Comme dans le cas de Goga, les causes de la *polémique Ady*[73] sud-slave doivent être cherchées dans cette image des Hongrois établie, chez nos voisins, dans la période triste et contradictoire du début du siècle, plus précisément dans

les déviations, les déformations de cette période. Naturellement, il n'est point question de Todor Manojlović,[74] le bon ami personnel de Ady, pas plus que de Mladen Leskovac, l'adaptateur hautement inspiré.[75] A ce propos, c'est de l'étude de Marko Maletin, parue dans la revue *Letopis*[76] que nous devons parler et du rapport à Ady de Miroslav Krleža, le plus grand écrivain croate. Nous ne saurions soutenir qu'ils ne furent pas des admirateurs de l'œuvre de notre poète. Bien au contraire. L'étude de Maletin est d'un ton directement révolutionnaire et insiste sur la portée de l'apparition de Ady dans les conditions culturelles provinciales et étiolées de la Hongrie. Mais en 1913, lorsque la crise se déclara parmi les écrivains et critiques ralliées au *Nyugat*, Maletin eut le sentiment — — en se fondant sur quelques poésies prises au hasard de Ady — que l'élan révolutionnaire de celui-ci avait été brisé: il annonça le relâchement, la complète décadence de sa poésie et s'interrogea prudemment: le poète ne connaîtra-t-il pas le sort de Weininger, à Vienne, qui s'était suicidé? . . .

Bien que le *Vojvodjanski zbornik* (Revue de Voïvodine) d'obédience socialiste ait repris vingt-cinq ans plus tard, en 1938, cette étude de Maletin,[77] nous ne la jugeons pas aussi importante que les relations entre Ady et Miroslav Krleža, bien plus jeune que lui (né en 1893) — du moins dans la tournure qu'elles prirent selon Krleža.[78] Celui-ci était un parfait connaisseur de la Hongrie du comte Tisza[79] dont il a donné de géniales peintures; dans l'une de ses premières manifestations, il présente Endre Ady comme le poète des snobs du quartier de la grosse bourgeoisie, le Lipótváros.[80] Dans sa vaste étude *Madžarski lirik Ady Endre* (E. A., le poète lyrique hongrois)[81] il utilise toutes la suggestivité de son grand talent d'écrivain pour brosser un portrait — ne le cachons pas —, un portrait déformé, une charge de notre poète. Comme nous l'avons dit, il est peut-être celui qui a le plus profondément pénétré ses affinités françaises. Il reconnaît sa grandeur artistique, mais l'arrière-plan du poète et le politique est faux. C'est ce qui l'empêche de comprendre son attitude poétique, d'en saisir l'essentiel. Nous devons à Krleža, dans le cadre de son étude, les plus belles adaptations à ce jour en croate de quelques morceaux de Ady,[82] mais leur choix est arbitraire, il sert à mettre le plus possible en valeur ce que l'auteur avance dans ces propos. Nous avons devant nous une nation qui court à sa perte, énervée, condamnée à périr. Un seul chantre qui, se référant surtout aux grands échecs de sa nation (la guerre de liberté des Kouroutz !) distingue l'abîme qui engloutira la société environnante; mais il ne peut rien contre la tragédie, il ne trouve pas de solution.[83] Il serait intéressant de confronter ce portrait magistral, authentique dans les détails, mais caricatural dans son ensemble à la thèse déjà mentionnée d'Emil Boleslav Lukáč et à d'autres commentaires de lui.[84] Le résultat en serait quele portrait de Ady par Krleža est plat, simpliciste par rapport à celui que nous offre Lukáč qui ne perd jamais de vue ni l'ensemble de l'œuvre, ni ses différents thèmes. Analysant l'essai du grand écrivain croate, László Németh[85] a tenté de dégager la cause du phénomène: il

souligne la grandeur de Ady puisque cet «écrivain nullement hungarophile» le considère aussi comme le « le plus grand poète de l'Est de l'Europe »; malgré tout Krleža n'a pas saisi un trait capital chez Ady: « son caractère hongrois plus en profondeur ». A la place de cette expression de Németh, caractéristique tout au moins de l'époque de son étude, nous dirions plutôt: Krleža a identifié *à l'ennsemble du peuple hongrois* la classe dirigeante du début du siècle et les *conditions* établies par sa faute; il n'a pas su distinguer le peuple hongrois même, ses forces révolutionnaires *au moment de la composition de son essai*. Et nous avons une nouvelle preuve de la mesure dans laquelle la prise de position politique est en corrélation avec le goût artistique: Krleža juge que Ady est le continuateur direct des traditions de 1848 et de l'héritage de Petőfi; non seulement il ne voit pas à quel point les épigones ont, au tournant du siècle, affaibli, détérioré cet héritage, mais il ne comprend également pas ce qu'il y a de plus en Ady du point de vue de l'esprit révolutionnaire (en politique et en poésie).

Pouvons-nous reprocher au grand écrivain croate tout ce que nous venons d'établir? Certainement pas, car ce que nous exposons dans cette partie « négative » de notre étude sert primordialement à démontrer que l'image de Ady chez chacun de nos voisins est souvent le reflet de celle qu'il se fait de l'ensemble des Hongrois. Or, tout comme d'autres, Krleža a saisi en Ady et dans son symbolisme, ce que nous avons souligné dès le début: le caractère « oriental » de ce symbolisme, tout ce qui le différencie de celui ouest-européen. Au début des années 1940, dans une prise de position alors certainement progressiste, László Németh s'exprime comme suit: « A Dévény, venant d'Europe, nous entrons de plein pied en Hongrie et nous oublions cette autre moitié de l'Europe, cet univers dont nous ne sommes que l'une des provinces. Nous nous disons peuple d'Orient, mais l'Orient dont nous sommes le peuple ne figure pas dans notre savoir. Paris et les steppes mongoles: telles sont nos catégories. Krleža tient d'autant plus compte de cet Orient ! Etre Slave, c'est une sorte d'internationalisme.»[86] Ainsi, si Krleža a vu sous un seul angle la société hongroise du début du siècle, nous-mêmes, nous avons oublié le monde slave qui nous entoure.«

D'autres — des Slovaques, des Serbes, des Roumains — saisissent parfaitement l'ambivalence chez Ady qui, par sa mentalité, est un phénomène caractéristiquement « oriental », mais, en remplacement de la théorie artistique corrompue, piétinant sur place des épigones de la classe dirigeante, il apporte l'« Occident », les vifs courants intellectuels occidentaux.[87] Nul doute que cette ambivalence ne s'avère pas à chaque fois aussi nettement distinguée: Štefan Krčméry, grand admirateur de Ady et qui sait bien juger de son importance soulève, au début de son article mentionné, des points de vue raciaux et territoriaux en énumérant les poètes hongrois proches des Slovaques; et chez Rudo Uhlár, qui met pourtant pertinemment l'accent sur la communauté historique du destin des Slovaques et des Hongrois, nous relevons aussi de semblables erreurs.

Il semble que Rudo Uhlár ait suivi le chemin contraire à celui d'Octavian Goga dans le développement de son opinion sur Ady. Au début, en 1930—1931, collaborateur à la revue slovaque LUK, il considère notre poète d'un œil attiré par les parti-pris nationalistes conduisant au fascisme, il attaque ses fervents slovaques avec la même vigueur déchaînée que le père Bangha et consorts témoignent en Hongrie pour fustiger le culte du poète. L'attaque d'Uhlár est dirigée contre Emil Boleslav Lukáč qui, à ce moment déjà, prenait nettement partie pour Ady.[88] Uhlár a-t-il ensuite trouvé « son chemin de Damas » ? L'expression serait peut-être trop forte. Le fait reste que malgré toutes ces erreurs, une année plus tard, en 1932, il composait l'une des plus compréhensives, des plus réceptives études sur Ady non seulement pour ce qui est des lettres slovaques, mais aussi de celles de tous nos voisins, et l'enracinait profondément dans la commune évolution historique hungaro-slovaque.[89] Personnellement, Manojlović et Isac ont été plus proches de notre poète; Krleža a mieux saisi ses affinités avec Verlaine et d'autres poètes français; Lukáč a mieux mis en relief l'amour de la vie chez Ady, les multiples faces de sa poésie, la différence essentielle entre ses moments morbides et la décadence française. L'étude d'Uhlár est du domaine de l'histoire des relations: il insère l'image slovaque de notre Ady à l'évolution parallèle de la culture des deux peuples.

*

Nous sommes parfaitement conscients que le problème est trop complexe, trop ramifié pour réussir, dans une communication limitée, à rendre sensible toutes ses nuances. Nous avons omis de parler des caractéristiques, des modifications des conceptions de nos voisins sur Ady à la suite de la libération; cela demanderait tout autant une étude à part que l'analyse philologique et artistique des adaptations de ses poésies en slovaque, en serbe, en croate, en roumain (et éventuellement en tchèque). A propos des traductions slovaques, István Csukás a commencé ce travail dans son étude plusieurs fois citée, mais la grande question reste: y aura-t-il un chercheur qui, parlant au même niveau la langue de tous nos voisins, saura sonder les adaptations à l'aide des instruments de la littérature comparée ?

*

L'image que nos voisins se font de notre poète est quelque peu, avec tous ces éléments positifs et négatifs, toutes ses vérités et ses déformations, l'image qu'il se font de nous, Hongrois. Il y a donc là — nous nous répétons — non seulement un problème poétique, artistique, mais aussi — et dans quelle mesure ! — un problème vital de nationalité et de politique. Il va de soi que

nos voisins et nous-mêmes voyons Ady d'un tout autre œil, dans l'atmosphère purifiée du socialisme, qu'à l'époque où ont été exprimées les opinions dont nous venons de parler.[90]

NOTES

[1] Sőtér, I., *Werthertől Szilveszterig* (De Werther à Sylvestre), Budapest, 1976, Szépirodalmi, p. 9.

[2] Komlós, A., *A magyar költészet Petőfitől Adyig* (La poésie hongroise de Petőfi à Ady), Budapest, 1969, Gondolat, p. 523. — Cf. de notre plume: *A szlovák irodalmi élet a múlt század hatvanas-hetvenes éveiben* (La vie littéraire slovaque dans les années 1860—1870) in *Filológiai Közlöny*, 1958, pp. 250—272. — Sa variante revue: *Az ifjú Hviezdoslav* (Le jeune H.), Budapest, 1966, Éditions de l'Académie, pp. 9—41. — *Szomszédainkról* (A propos de nos voisins), Budapest, 1974, Szépirodalmi, pp. 221—255. — *A századvég ellenzéki irodalmának történetéből. Gáspár Imre* (Pages de l'histoire de la littérature d'opposition de la fin de siècle), Budapest, 1955, Művelt Nép, p. 198.

[3] Cf. Kusý, I., *Cesta kritika (Literárne dielo Františka Votrubu)* Bratislava, 1957, SAV, p. 225.

[4] *Romantika és realizmus a századforduló történeti regényeiben (Sienkiewicz, Jirásek, Gárdonyi)* [Romantisme et réalisme dans les romans historiques du tournant du siècle (S., J., G.)], in: *Tanulmányok a lengyel—magyar irodalmi kapcsolatok köréből* (Études sur les relations littéraires hungaro-polonaises), Budapest, 1969, Éditions de l'Académie, pp. 509—547.

[4a] En Transdanubie, le massif du Bakony a servi de refuge à de célèbres brigands et copieusement nourri en thèmes les romantiques. — N. B. Selon l'adaptation française, la citation est: « Paris, mon maquis ».

[5] Je saisis l'occasion de réitérer ma reconnaissance à György Rába pour nos échanges de vues à ce sujet.

[6] Cf. *Dejiny slovenskej literatúry*, Bratislava, 1960, Osveta, p. 478.

[7] Gautier, Th., *Charles Baudelaire*, in *Les fleurs du mal*, nouvelle édition, Paris, 1898, p. 1.

[8] *Ady Endre válogatott cikkei és tanulmányai* (Articles et études choisis de E. A.), Budapest, 1954, pp. 233—252.

[9] *Dejiny . . .*, *op. cit.*, p. 426.

[10] *Ktosi* = quelqu'un.

[11] Cf. Vujicsics, D. Szt., *Ady és a szerbhorvát írók (Visszaemlékezések és vallomások margójára)* [A. et les écrivains serbo-croates (En marge de souvenirs et de confidences)], in: *Világirodalmi Figyelő*, 1958, 2, p. 134.

[12] Szalatnai, R., *Cseh Ady-fordítás és szlovák Ady-tanulmány* (Une traduction tchèque de A. et une étude slovaque sur lui), in Nyugat, 1934, I, pp. 231—233. — Repris par Gábor G. Kemény in: *A szomszéd népekkel való kapcsolataink történetéből* (Pages de l'histoire de nos relations avec les peuples voisins) sous sa direction; Budapest, 1962, Tankönyvkiadó, pp. 593—594.

[13] Cf. Szily I., *Az irodalom és barátság hídépítője* (Un constructeur du pont des lettres et de l'amitié) in: *Élet és Irodalom*, 19 septembre 1958, 38. — Repris par Kemény, op. cit. ci-dessus, pp. 846—849. — *Straka levelei (1939—1940-ből) Földessy Gyulához* [Lettres de St. (de 1939 et 1940) à Gy. F.], idem, pp. 842—845.

[14] La seule présentation à aspirations scientifiques de la question est *Anton Straka* par Hana Kindlová, in *Tanulmányok a csehszlovák—magyar irodalmi kapcsolatok köréből* (Études sur les relations littéraires hungaro-tchécoslovaques), Budapest, 1965, Édition de l'Académie, pp. 421—438.

[15] Chez nos voisins, il n'y a pas un seul présentateur ou traducteur de Ady qui ne se réfère à ce morceau. Le premier est le Slovaque Hviezdoslav qui l'utilise comme épigraphe de son ode à Ady, en 1910, dans son cycle *Dozvuky*. [Nous en avons deux traductions hongroises: Petneházy, F., *Igen, te heroldja . . . . (Oui, toi le hérault . . .)*, in *Szlovenszkói magyar írók antológiája* (Anthologie des écrivains hongrois de Slovaquie), III, Nyitra, A Híd, 1937, pp. 107—108; — et Kardos, L.: *S nem lesz többé elnyomott. Hviezdoslav. Versek* (Et il n'y aura plus d'opprimés — H. — Poésies), Budapest, 1961, Európa, pp. 107—111.] — Également épigraphe de la poésie *Andrejovi Adymu* de Vladimír Roy. Cf. Csukás, I., *Ady Endre a szlovák irodalomban* (E. A. dans la littérature slo-

vaque), Budapest 1961, Éditions de l'Académie, hors-texte; Fábry, Z., *Ady és Szlovákia* (A. et la Slovaquie), in *Utunk* 21 novembre 1957, 47; repris par Kemény in op. cit., p. 927. — La poésie a été traduite en roumain par Eugen Jebeleanu, en 1945: *Dunának, Oltnak egy a hangja . . .* (Danube et Olt, c'est le même chant), Világosság (Kolozsvár — Cluj), 15 avril 1945, 86. Repris par Kemény, op. cit., pp. 865—866. — Banuș, M., *Ady Endre în Romîneşte*, in *Gazeta Literară*, avril, 1955, 7. Repris par Kemény, op, cit., pp. 599—600. Encore en 1959 se réfère à ce morceau: *A magyar olvasóhoz* (Au lecteur hongrois), in: *Villámok és csillagok*, poésies choisies, Bucarest, 1959. Repris par Kemény: op. cit. p. 968. — Les Sud-slaves y renvoient également, cf. Bori, I., *Ady Endre a szerbhorvát irodalomban (1906—1944)* (E. A. dans la littérature serbo-croate (1906—1944), in: *Híd*, janvier 1977, p. 66. — Il est intéressant de rappeler le passage de la première lettre en roumain, adressée par Béla Bartók à Ion Buşiţia: « . . . nous n'avons jamais eu encore de poète qui ait eu le courage d'écrire de la sorte. » Kemény, *op. cit.*, p. 654. — Il ne s'agit là que d'exemples choisis au hasard et dont la liste pourrait être allongée indéfiniment.

[16] Csukás, I., *op, cit.* pp. 127—130.

[17] Cf. en détail Bori, I., *op. cit.*, pp. 55—58, — Vujicsics, D. Szt., *op. cit.*, pp. 128—133. — Manojlovits, T., *Ady Endrével az elillant évek szőlőhegyén* (Avec E. A. sur le coteau des années évanouies), in: *Igaz Szó*, V[e] année, 11 novembre 1957, pp. 721—735.

[18] Juhász, Gy., *Magyarok—szerbek: emberek* (Hongrois et Serbes: des hommes), in Délmagyarország, 19 janvier 1919, 15. Repris par Kemény, *op, cit.*, pp. 671—672. — Manojlović, T.: *Az ifjú Juhász Gyula. Váradi emlékek* (Le jeune Gy. J. Souvenirs de Várad), in: *Híd*, 1957, pp. 953—955. Repris par Kemény: op. cit., pp. 947—949. — Péter, L.: *Ady Endre és Juhász Gyula szerb barátja. Todor Manojlović 75. születésnapjára* (L'ami serbe de E. A. et Gy. J. A l'occasion du 75e anniversaire de naissance de T. M.), in: *Híd*, 1958, pp. 348—349. Repris par Kemény: op. cit., pp. 949—951.

[19] Ficzay, D., *Ady Endre Aradon* (E. A. à Arad), in Igaz Szó, numéro cité, pp. 936—939.

[20] Plusieurs l'ont consigné. Cf. Domokos, S., *Octavian Goga, a költő és műfordító* (O. G., le poète et l'adaptateur), Bucarest, 1971, Kriterion, p. 227.

[21] A ce sujet aussi, une littérature est à notre disposition. Kemény in op. cit. la résume et l'illustre, pp. 667—700. — Ce même ouvrage donne des extraits (pp. 595—597) de l'important article de J. Varga, *Ady Endre és Emil Isac barátsága levelezésük tükrében* (L'amitié de E. A. et E. I. dans le miroir de leur correspondance). Publication originale: *Beszámoló romániai tanulmányutamról* (Compte rendu de mon voyage d'étude en Roumanie), Communications de la Ire Section de l'Académie des Sciences de Hongrie, VII (1955), pp. 443—473.

[22] Pálffy, E., *A román irodalom története* (Histoire de la littérature roumaine), Budapest, 1951, Gondolat, p. 254.

[23] Plusieurs ont parlé de l'influence positive de l'école de langue hongroise. Entre autres: Lukáč, E. B., *A magyar irodalom szlovák szemmel* (La littérature hongroise de l'angle de vue slovaque) que nous citons; in *A nagy üzenetváltás* (Le grand échange de messages), Bratislava, 1973, Madách, pp. 36—46. — Krčméry, Št., *Andrej Ady v slovenskom zrkadle*, in: *Elán*, 1935, l. pp. 3—4. En hongrois et dans la traduction de L. Sziklay, cf. Kemény: *op. cit.*, pp. 582—584.

[24] Pour les plus amples détails sur Crnjanski, cf. Bori, *op. cit.*, pp. 63—65.

[25] Pour ce qui est de Krleža, plus précisément de ses rapports avec Ady, cf. toujours Bori, pp. 65—68, ainsi que Vujicsics, *op. cit.*, pp. 135—137.

[26] Bori, *op. cit.*, p. 54.

[27] Vujicsics, *op. cit.*, p. 135.

[28] Krleža, M., *Madžarski lirik Ady Endre.* In *Eseji — Knjiga prva*, Zagreb, 1932, Minerva, pp. 95—114. Sa traduction en hongrois in: *Híd*, XXIe année, 1957, janvier, pp. 8—19.

[29] Sur plusieurs pages de l'ouvrage cité sous 15.

[30] Dans les mélanges intitulés *Pavlovi Bujnákovi*, Bratislava, 1933, Academia, p. 33. — Sa traduction en hongrois par Judit Mayer — *Ady és a dekadencia* (A. et la décadence) — in: *A nagy üzenetváltás*, op. cit., pp. 123—145.

[31] Cf. Csukás I., *op. cit.*, p. 47.

[32] Idem, p. 38.

[33] Tous ces matériaux se trouvent dans *A nagy üzenetváltás* op. cit. En plus de *Ady et la décadence* (cf. la note 30), il y a: *Ady a LUK című lapban* (A. dans la feuille LUK), pp. 147—150; — *Ady Endre élete és költészete* (La vie et la poésie de E. A.), pp. 150—156; — *Hviezdoslav és Ady találkozása* (La rencontre de H. et. A.), pp. 156—162; —

Ady sírjánál (Sur la tombe de A.), pp. 163—165; — *A nagy üzenetváltás* (Le grand échange de messages), pp. 165—176. Les deux derniers ont été composés, à l'origine déjà, en hongrois; les autres ont été traduits par Judit Mayer.

[34] *Op. cit.* sous 23.

[35] *Op. cit.*, p. 22. — *Štefan Krčméry és a magyar irodalom.* Tiré à part des Annales de l'École Supérieure de Pédagogie de Szeged. pp. 26—27.

[36] Chrobák, D.—Čeppan, O., *Rukoväť dejín slovenskej literatúry*, troisième édition, Bratislava, 1949, p. 37.

[37] Bori, *op. cit.*, p. 64.

[38] *Tido J. Gašpar a Ady Endre*, in: *Kultúra*, 1932, 7—8. p. 527. Cité par Csukás, op. cit, p. 125.

[39] Idem, p. 12, note 7.

[40] Bori, *op. cit.*, p. 54.

[41] Domokos, *op. cit.* sur Goga, p. 167.

[42] Vujicsics, *op. cit.*, p. 132.

[43] Manojlović est né à Nagybecskerek (Zrenjanin), ville où — déjà avant la Grande Guerre — on parlait plusieurs langues, le serbe, l'allemand, le hongrois. Cf. Borovszky, S. (Sous la direction de), *Torontál vármegye* (Le comitat de T.), in *Magyarország vármegyéi és városai* (Les comitats et villes de la Hongrie), Budapest, s. d., Országos Monográfiai Társaság, pp. 555—582.

[44] Quelques-unes de ses poésies ont été adaptées en hongrois *(de l'allemand)* par T. Emőd, *Theodor Manojlovitch verseiből* (Poésies de Th. M.), in: *Emőd Tamás versei* (Poésies de T. E.), Nagyvárad, 1911, Sonnenfeld, pp. 83—88. — Adaptations à partir du serbe par József Debreczeni et Kornél Szenteleky, in: *Bazsalikom — Modern szerb költők antológiája* (Basilic — Anthologie de poètes serbes modernes), Subotica, 1928, Minerva, pp. 66—73: Tódor Manojlovity. Il est intéressant que l'épigraphe de ce volume est également une citation du *Chant du Jacobin hongrois!* — Franyó, Z., *Lírai világtájak* (Les quatre vents lyriques), traductions choisies, Budapest, 1967, Európa, p. 328: Todor Manojlović.

[45] Manojlovics, T., *A centrifugális táncos* (Le danseur centrifuge), mystère en 4 actes, traduction de Zoltán Csuka, Novi Sad, Uránia, 1931.

[46] Csuka, Z., *A jugoszláv népek irodalmának története* (Histoire de la littérature des peuples yougoslaves), Budapest, 1963, Gondolat, p. 433.

[47] Idem, p. 436. — Bori, *op. cit.*, p. 68.

[48] Csukás, *op. cit.*, p. 12. — Kemény, *op. cit.*, pp. 668—694.

[49] Csukás, *op. cit.*, pp. 25—27.

[50] Nous avons procédé à sa présentation soignée in *A szlovák irodalom története* (Histoire de la littérature slovaque), op. cit. pp. 662—669. — Des passages en sont cités par Sándor Csanda in: *Emil Boleslav Lukáč és a magyar irodalom* (E. B. L. et les lettres hongroises), in: *A nagy üzenetváltás, op. cit., p. 7.*

[51] Csukás, I., *op. cit.*, pp. 96—114.

[52] Cf. *A szlovák irodalom története, op. cit.*, pp. 656—662.

[53] Csukás, I., *op. cit.*, p. 116.

[54] Beniak, V., *Večerná blýskavica*, Bratislava, 1957, Slovenský spisovateľ. Doslov prekladateľa, p. 447.

[55] Emil Boleslav Lukáč met en doute l'authenticité de notre constatation (in: *A nagy üzenetváltás* op. cit., note 33, pp. 174—175); il fait la remarque que ni István Csukás (op. cit., p. 11), ni moi-même n'avons indiqué l'œuvre de Gyula Földessy que Hviezdoslav aurait accompagné de gloses défavorables. Or, il ne s'agit pas du *Chant des Jacobins hongrois*, mais de la poésie de Ady — en général. Ces gloses, je les ai relevées dans un tiré à part du *Huszadik Század* Földessy, Gy., *Ady Endre (Tanulmány és ismertetés)* [E. A. (Étude et présentation)], Budapest, 1919, que l'auteur avait fait parvenir à Hviezdoslav avec la dédicace suivante: « A Hviezdoslav, le grand poète slovaque à qui les valeurs de la poésie hongroise ne sont pas étrangères. Avec estime et haute considération. Budapest, le 11 septembre 1919. Gyula Földessy. » Le volume se trouve au Musée Hviezdoslav de Dolný Kubín dans la bibliothèque du poète qui nous a été conservée. Cf. un autre de mes articles: *Tallózás csehszlovákiai levéltárakban (1957. IX. 18—X. 17)* [Glanage dans des archives de Tchécoslovaquie (Du 18 septembre au 17 octobre 1957)], in: *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1957, LXIe année, 4, pp. 390—401. A cette même occasion et sur la base de l'article de Hugó Tänzer: *A szlovákok legnagyobb költőjénél* (Chez le plus grand poète des Slovaques), in Új Élet, 1912, X, 12 j'ai également écrit: « Ce qui est le plus intéressant à nos yeux dans l'article de Tänzer c'est que Hviezdoslav connaissait la poésie de Ady, mais ne la goûtait pas. » D'autre part, à partir de 1910, Hviezdoslav

s'était abonné à la feuille hongroise *Világ*. A l'opposé des suppositions de Lukáč, ce journal aussi avait pu lui faire connaître le poète hongrois. Enfin, le *Chant des Jacobins hongrois* a paru non seulement dans le recueil *Sur le char d'Élie*, mais encore dans le numéro du 23 août 1908 du *Népszava*, quotidien de Budapest. (Toute ma reconnaissance à József Láng pour cette amicale communication !) Voilà donc une autre source possible des connaissances de Hviezdoslav.

[56] Cf. le passage correspondant de l'œuvre citée de Sámuel Domokos sur Octavian Goga. — Idem: *Octavian Goga magyar kapcsolatai* (Les relations hongroises de O. G.) in: *Filológiai Közlöny*, 1960, p. 227. « L'initiative du rapprochement fut prise par Ady . . .» — L'interview donnée par Goga au *8 Órai Újság* (262, 12 décembre 1924) s'assigne souvent un rôle très subjectivement compris. Repris dans l'ouvrage cité de Kemény, pp. 584, 585.

[57] Cf. la ballade de Ady, œuvre de jeunesse d'inspiration serbe, communiquée par Kemény, *op. cit.*, pp. 566—567. Pour ce qui est des circonstances de sa composition, cf. Ady, L., *Ady Endre*, Budapest, 1923, pp. 35—36. Il est intéressant que la source de cette ballade se trouve dans *l'Histoire des Bulgares* du Tchèque Jireček, ouvrage que l'adolescent avait reçu en guise de récompense scolaire en juin 1893. Cf. Vujicsics, D. Szt., *Ady ifjúkori költeménye Kraljević Markóról* (Le poème de jeunesse de Ady sur Marko Krajlević), in: *Irodalomtörténet*, 1961; cité par Kemény: op. cit., p. 566, note 2.

[58] Cf. Turnowsky, S., *« Szívemnek ifjú testvérei . . . »* (Frères juvéniles de mon cœur . . .), in Igaz Szó, 1, pp. 934—936. — Codarcea, C., *A korabeli román sajtó Ady Endréről* (La presse roumaine de l'époque — à propos de E. A.), idem, p. 906.

[59] Nous attirons l'attention sur *A történelmi pellagra* (La pellagre historique), in: *Budapesti Napló*, 188, 8 août 1907. Repris sous le titre *Ady Endre a máramarosi és vaskóhi román parasztmozgalmakról* (E. A. à propos des mouvements paysans roumains du Máramaros et de Vaskóh) par Kemény: op. cit., pp. 568—569.

[60] Ady, E., *Magyar és román (Levél Goga Octaviánhoz)* [Hongrois et Roumain (Lettre à O. G.)], in Világ, 22, 24 janvier 1912. — Repris par Kemény, *op. cit.*, pp. 576—577.

[61] *Adynak, a költőnek* (A Ady, le poète), in Luceăfarul, 2, 1914, p. 61. — Repris, dans la traduction de György Belia, par Kemény, *op. cit.* 578—579. Selon Kemény, « il y a toute probabilité » que l'article soit de Goga (idem, note 1). Dans *Octavian Goga, a költő és műfordító* (O. G. le poète et le traducteur), Sámuel Domokos veut (op. cit., p. 236) que la réponse soit de la plume du directeur de la revue Luceafărul, Tăslauănu. — Cf. Domokos, S., *Az Ady-Goga-konfliktus egy cikk okán* (Le conflit A. — G. à cause d'un article), in *Filológiai Közlöny*, 1933, pp. 459—460.

[62] Lettre de Emil Isac à Endre Ady à propos de la lettre ouverte de celui-ci à Goga. Repris de seconde main par Kemény: op. cit., pp. 579—580. La note 1 affirme: « La lettre en question a eu sa publication originale dans le Világ du 17 février 1914. Nous reprenons son texte d'après le numéro du *Igaz Szó* consacré à la mémoire de Ady. [*Kolozsvári levél Ady Endrének* (Lettre de Kolozsvár à E. E.), in: *Igaz Szó*, 1957, 11, pp. 889—891.]

[63] Cf. Domokos S., *Octavian Goga magyar kapcsolatai*, *op. cit.* p. 229.

[64] A propos des sources relatives à Goga, il faut encore mentionner *Goga Octavián pályafutásának néhány mozzanata* (Quelques faits de la carrière de O. G.). *Egy ismeretlen Goga-levél* (Une lettre inconnue de Goga). L'auteur — Endre Pálffy — range Mikszáth aux côtés de Petőfi et de Madách parmi les préférés de Goga dans les lettres hongroises (*Filológiai Közlöny*, 1959, p. 213.)

[65] Cf. en détail, Domokos S., *Octavian Goga, a költő és műfordító*, *op. cit.* pp. 242—276.

[66] Gáldi, L., *Goga pesti évei és a « Luceafărul »* (Les années à Pest de Goga et la revue Luceafărul), in: *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1941, p. 158.: « . . . ce qui est certain, c'est que Goga n'a pas débuté sous l'influence des grands recueils d'esprit novateur de Ady . . . mais il a été stimulé, à ses débuts, par la poésie hongroise de la fin de siècle, dans le genre de celle de Reviczky . . . »

[67] Beniuc, M., *Goga Octavian, a költő* (O. G., le poète), in: *Nagyvilág*, 1957, 4, p. 570; traduction de Péter Anton.

[68] Pálffy, E., *op. et art. cit.*, pp. 211—212. — Domokos, *op. cit.* sous 65, pp. 33—35.

[69] Cf.: Kusý, I., *op. cit.* sous 3 et ce que nous en disons in: *Filológiai Közlöny*, 1959, 3—4, pp. 477—481.

[70] Cf. note 41.

[71] Cf.: Domokos, *op. cit.* sous 63, p. 228; et *op. cit.*, sous 65, pp. 231—232.

[72] Nous déborderions le cadre de notre étude, si nous nous étendions au « procès »

issu de l'antisémitisme de Goga. Dans un de ses écrits qui fit beaucoup de bruit à son époque, il a parlé de « l'enjuivement » de la littérature hongroise contemporaine: *Un anacronism — cultura națională maghiară*, in: *Românul*, 284, 25 décembre 1913. — Ady y a répondu sous le titre *Goga Octavian vádjai* (Les accusations de O. G.) in: *Nyugat* 1913, p. 780. Domokos en parle dans op. cit sous 65, pp. 229—331. Il est caractéristique que les « accusations » de Goga furent reprises par la presse slovaque conservatrice de l'époque. Cf.: Zoch, I. Br., *Mad'arská moderná literatúra*. Repris par Chmel, R., *Literárne vzťahy slovensko-mad'arské*, Bratislava, 1973, Osveta, pp. 334—338. Dans sa note 406, il cite également les manifestations du même acabit de Jozef Škultéty (*Slovenské pohľady*, 1913, p. 63) et du *Národnie Noviny* (1917, 146, pp. 3—4).

[73] Cf.: Domokos, *op. cit.* sous 63, p. 230. — Kemény, *op. cit.*, p. 792. — Jászai, A., *Adatok a romániai Ady-kultusz történetéhez* (Apports à l'histoire du culte de Ady en Roumanie), in: *Igaz Szó*, numéro cité, pp. 928—929.

[74] *Andrija Ady I. Madjarski liričar od Todora Manojlovića*. In: *Letopis Matice srpske*. Godina 88. Knjiga 291. U Novom Sadu, 1913, pp. 623—635. En hongrois (dans la traduction de István Póth) chez Kemény, *op. cit.*, pp. 574—575.

[75] Cf. La correspondance — publiée en 1943 — de Kornél Szenteleky; les lettres adressées au poète et traducteur serbe Mladen Leskovac. Sur la base de la publication de Gyula Bisztray et Zoltán Csuka (Zombor—Budapest, 1943), repris par Kemény, op. cit., pp. 858—859. — Imre Bori, dans op. cit., pp. 69—71: « Nul doute que les 25 poésies de Ady traduites par Mladen Leskovac sont les adaptations les mieux équilibrées et les plus riches en informations de notre poète. »

[76] *Ady — heroj madjarski*. Skica od Marka Maletina. In *Letopis Matice srpske*, numéro cité, pp. 635—645. Commenté aussi bien par Bori (op, cit., pp. 59—62) que par Vujicsics (op. cit., p. 131.)

[77] Vujicsics, *op. cit.*, p. 133.

[78] Cf. Vujicsics, *op. cit.*, pp. 135—137; et Bori: op. cit., pp. 65—68.

[79] Cf. son roman *Zastava*.

[80] Cf.: Vujicsics, *op. cit.*, p. 136.

[81] Cf. la note 28.

[82] Malheureusement, « il n'a traduit intégralement aucune poésie de Ady ». In *op. cit.* de Bori, p. 66

[83] Comparant Ady à Rainer Maria Rilke et à Karl Kraus, il utilise, à propos du Hongrois, l'expression « impuissance intellectuelle ». P. 107. de l'original en croate de l'étude, et note 3, p. 15 de la variante hongroise.

[84] Cf. les notes 30 et 33.

[85] *Krlezsa Adyról* (Kr. parle de A.), in: *Kelet Népe*, 1940, 1. pp. 11—12. Repris dans *Kisebbségben* III—IV, Budapest, 1942, pp. 343—344. — Repris encore une fois par Kemény: op. cit., pp. 796—797. Malheureusement, Kemény a sauté justement les lignes que nous citons (cf.: la note suivante !) et que nous considérons comme les plus caractéristiques.

[86] Ces lignes sont cités d'après le texte du Kelet Népe et de *Kisebbségben*.

[87] Cf.: l'article de Štefan Krčméry cité sous 23. — « Deux natures contradictoires se heurtaient continuellement en lui: d'une part la nature ancestrale, magyare, asiatique, la nature passionnée, insatiable, romantique et aristocratique; de l'autre, celle quintessenciée, philosophique et d'inspiration occidentale. » Cf. la traduction hongroise de l'étude de Todor Manojlović (p. 575) citée sous 74.

[88] Cf. Csukás, I., *op. cit.*, pp. 34—39. — Lukáč, E. B., pp. 147—150 de l'*op. cit.* sous 33.

[89] *Ady a szlovák irodalomban* (Ady dans la littérature slovaque), in: *Detvan 50 rokov v Prahe*. Turč. Sv. Martin, 1932, pp. 142—153. Dans notre propre traduction hongroise, in: *Apollo*, IV. pp. 161—169. — Repris par Kemény, *op. cit.*, pp. 582—592.

[90] Dans la présente étude, nous n'avons pas tendu — ce qui n'aurait d'ailleurs pas été possible — à une présentation d'une exactitude bibliographique de la littérature sur Ady chez les peuples voisins. Cette tâche reviendra à notre monographie en préparation.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3–4), pp. 261–282 (1977)

De l'Ér à l'Océan
(Ady et la poésie de l'eau)

Par

Dezső Baróti

(Budapest)

D'aucuns ont remarqué déjà — dont Kodály, György Bölöni et, récemment, István Király — combien le langage et surtout l'imagination métaphorique de Endre Ady s'enracinent dans le vocabulaire rural, ce qui n'a rien d'étonnant, puisque nous savons qu'il a grandi dans un petit village de Transylvanie: Érmindszent. Bien qu'il fût l'enfant d'un petit propriétaire, personnalité locale, il alla à l'école, s'amusa, vadrouilla sous le soleil ou la neige, dans la poussière ou la boue avec ses petits compagnons paysans, si bien qu'il fit la connaissance du monde sous l'effet des mêmes impressions concrètes qu'eux. Or les impressions de ce genre véhiculent nombre de traits matériels issus de l'enfance, même si, plus tard, les poètes les mettent au service de l'expression d'expériences plus complexes de la vie. L'étude du langage poétique de Ady semble particulièrement étayer cette constatation. Sa poésie fait revivre dans une telle richesse et plénitude les images des éléments primitifs directement appris à connaître — du feu, de l'eau, de la terre et de l'air — que la présence et l'interprétation de chacun d'eux mériteraient une étude à part. Cependant, les manifestations de la poésie de l'eau offrent, chez Ady, des matières suffisantes et suffisamment intéressantes pour être approfondies et servir à tirer quelques conclusions évidentes.[1]

I « Sur les bords des sombres eaux »

En procédant à une lecture de ces poésies, il est flagrant d'y relever la fréquence des images des eaux stagnantes, bourbeuses, des jonchaies et marécages qui représentent pour la méditation poétique et par des associations d'idées toutes naturelles l'univers de la tristesse, de la mélancolie, sinon de la mort même. Les images de telles eaux agonisantes peuvent marquer l'œuvre intégral d'un homme de lettres. Ainsi, à l'époque de notre poète, le Belge bien connu, Georges Rodenbach, brosse, dans son ouvrage *Bruges-la-morte* qui a eu sa traduction hongroise, le tableau affligeant d'une petite ville tissée de canaux aux eaux sombres, couvertes de conferves, où toute l'existence se meurt. Les images de l'eau morte imprègnent également les œuvres de Poe

qui pleurent la mère et l'amante disparues: « Mon âme était une vague stagnante » — dit-il à un endroit. Nous pourrions relever des illustrations de ce genre chez nombre de poètes, dont Verlaine qui pleure dans ces sombres eaux ses espérances en continuelle perdition, et nous pourrions ainsi remonter jusqu'au pré-romantisme qui a accompagné la crise de l'optimisme à l'époque des Lumières, en passant par le romantique Lamartine dont les *Confidences* contiennent déjà l'essence d'une vision que nous retrouvons jusqu'à nos jours chez les poètes de l'eau: « L'eau est élément triste. *Super flumina Babylonis sedimus et flevimus.* Pourquoi? C'est que l'eau pleure avec tout le monde. »[2] Et que lisons-nous chez Ady, dans l'une de ses poésies où il se plaint d'une mortelle fatigue?

> Je me suis tenu sur les bords de Babylone
> Et aussi sur les bords de l'Angoisse
> (*Sötét vizek partján* — Sur les bords des sombres eaux)

Tout semble indiquer que ce ne fut pas par hasard que l'image des eaux sombres, verset 131—1 des *Psaumes*, donc d'inspiration biblique, que nous retrouverons d'ailleurs à une autre occasion (*Mammon szerzetes zsoltára* — Le psaume du moine Mammon), s'empara de son imagination. En effet, l'enfant faisant connaissance avec son pays natal rencontra précisément et dès le début ces sombres eaux. Son frère, Lajos Ady a noté: «. . . (dans notre enfance) nous allions au ruisseau Ér, à peut-être un kilomètre et demi de chez nous, pour y cueillir l'oseille ou nous baigner dans l'un des *kótó* . . . Cependant, de telles excursions étaient interdites, nous n'en avions pas reçu la permission de notre mère . . . » Il mentionne également qu'à Érmindszent, au village natal, le nom de *kótó* — trou d'eau bourbeux — s'appliquait aussi aux criques bonnes à la baignade du ruisseau Ér.[3] Toutefois, c'est Ady qui nous fournit l'aide la plus précieuse dans la reconstitution de ses premières émotions rattachées aux eaux. Il est à remarquer (et nous devons dès maintenant le souligner) que, pour lui, l'Ér représente, avant tout, une eau bourbeuse, stagnante, donc agonisante. C'est ainsi que le ruisseau apparaît dans sa nouvelle *Ha az ér zavaros* (Si l'Ér est trouble), dont quelques lignes méritent d'être citées:

> Dans ce pays et il n'y a pas si longtemps encore, il y avait de petits et paisibles villages. Là, c'était toujours le silence qui était installé et les gens y naissaient pour une sereine vieillesse. Là, où l'Ér serpentait, là était l'endroit le plus paisible. Cet Ér à l'eau mince, boueuse, tranquille avait peut-être accoutumé les gens à une attente silencieuse et confiante. Cet Ér aux bords couverts de myosotis bleus et dont les eaux avaient été, jadis, fougueuses . . .

Et c'est ainsi que nous retrouvons le ruisseau dans ses poésies aussi. « Eau boueuse traînant dans le jonc et la laîche . . . grand fossé singulier, somnolent » — lisons-nous dans les premiers vers de *Értől az Óceánig* (De l'Ér à l'Océan). Et toujours la même vision, lorsqu'il présente à son amante,

Léda le cours d'eau de son village natal « chargé de malédiction, étouffant »; cette fois-ci, dans les images de l'eau stagnante, il a aussi l'intuition de la proche fin de son amour pour la *femme fatale* de sa vie. En effet, avec le temps, l'eau bourbeuse, dormantes de l'Ér et ses synonymes (marais, marécage, boue, tourbe, etc.) deviennent les symboles aux multiples variantes de la vie publique stagnante en Hongrie au début du siècle et, corollairement, l'expression littéraire des sombres, des mortels états d'âme du poète. C'est souvent l'impression vécue fondamentale des eaux à senteurs macabres de l'Ér qui est à l'arrière-plan de sa poésie, de ses métaphores, alors même que c'est la contemplation d'autres eaux — puits, fossés, sources, étangs, fleuves, voire même la mer — qui les inspirent. Il en est ainsi, même dans le cas du puits ou de la source, contraires mêmes de la stagnation, du croupissement, et dont les images, chez les autres poètes, parlent d'ordinaire de pureté, de fraîcheur, d'une joie de vivre spontanée, bien que, le plus souvent, naïve, enfantine: chez Ady, elles font chanter une poésie spécifique des eaux mortes.

C'est leur espèce la plus sombre, la plus déprimante, le « noir fossé, profond, boueux » pouvant être ramené à l'Ér, à l'impression matérielle fournie par le site d'Érmindszent qui apparaît dès le titre d'une poésie reflétant un état d'âme morbide: *A halálárok titka* (Le secret de la faille de la mort); la psychanalyse serait en mesure de démontrer aisément que, là, le fossé, la faille fait son apparition en tant que symbole des baisers échangés dans l'angoisse, les luttes intérieures.

Parmi les poésies de jeunesse de Ady, nous avons *A fehér lótuszok* (Les lotus blancs) où l'inspiration a puisé aux souvenirs et à la vue des nymphéas d'une source thermale aux environs de Nagyvárad. Ces mêmes nymphéas qui figurent sur une célèbre série de toiles de Monet et qui, selon le goût du tournant du siècle, fournissaient avec la flore aquatique en général un des thèmes favoris des beaux-arts. Chez Ady, ces vers évoquent, il est vrai, un instant, un désir de pureté; cependant la logique des métaphores liées aux sombres eaux accomplit, cette fois-ci encore, son travail: les « hauts lotus blancs » s'élèvent — dit le poète — «du fond de mon âme éteinte et coupable »; puis nous lisons dans les deux dernières strophes:

A la lune, dans leur magnificence,
Les hauts lotus blancs font la révérence.
Calme soir d'été. Viennent les instants,
Viennent les projets, les corps attirants
Et vient la beauté s'ébattre en mon âme.

Soudain je reçois la rue en rafale.
Je vois et je sais: ce moment m'effare.
Le marais glacé, le marais se fend.
Elles ont été, la mort s'en empare,
Mes fleurs, ô mes fleurs, les hauts lotus blancs.

Adaptation de Paul Chaulot

Les éléments de marécage des *Lotus blancs* sont enrichis dans les vers foisonnants et survoltés de *Vízió a lápon* (Visions dans les marais): la tourbe n'est plus l'image de la propre âme du poète, mais de l'univers hongrois gris, pauvre, médiocre, d'une morosité fantomatique, démoniaque, univers d'où Ady, « merveille des êtres du marais » se prépare à s'évader. Le marais et surtout la *jonchaie*, la *plaine marécageuse*, le *marécage hongrois*, l'*étang de la Mort*, la *fondrière*, le *bourbier* deviendront ensuite les symboles de l'âme du poète tourné vers la révolution.

A d'autres occasions, l'évocation des images de l'eau stagnante sert à l'expression de sa nostalgie: « Dans la plaine des marais, j'ai rêvé de sommets » (*Ének a porban* — Chant dans la poussière); il arrive également que, dans un sentiment de libération, il se nomme « gars arraché à l'Ér embourbé ».

Par contre, les eaux d'une pureté cristalline, les étangs font défaut, chez Ady, dans ses impressions précoces de la nature. Autour de son village et plus tard aussi, il n'eut l'occasion de voir que des nappes d'eau stagnantes qui n'avaient rien de ce caractère de miroir qui fait, des étangs, des lacs, en imagination, un petit univers à part, reflétant l'ensemble de la Nature, ce qui permet à un grand nombre d'associations d'idées de s'y greffer. De telles eaux claires peuvent être celles du rajeunissement, de la résurrection comme chez Petőfi (*János vitéz* — Jean le Preux), mais aussi celles de l'évanescence, de la mélancolie. A propos des étangs, des lacs, on parle du *sein des eaux*, terme qui ne s'applique guère aux eaux courantes et qui véhicule les possibilités d'une anthropomorphisation érotique. D'ailleurs la figure de la femme aimée accompagne souvent même ces poésies sur l'univers lacustre qui ne comportent pas d'anthropomorphisation directe.

Mais que leur surface soit calme ou tourmentée, ce sont le plus souvent l'étang, le lac qui poussent l'homme à réfléchir à son propre sort. Ainsi leur miroir peut être aisément considéré comme celui du destin, puisqu'on s'y mire effectivement. Une telle situation narcistique pousse non seulement à la contemplation de la réalité corporelle, mais encore à une sorte de doux ou amer examen de conscience. Ces méditations, les lettres mondiales nous en offrent tant d'admirables exemples — de *la Nouvelle Héloïse* au poète hongrois Csokonai se plaignant de sa solitude sur les bords du Balaton, ou à Lamartine pleurant son amour dans son célèbre poème *Le Lac* — que nous pouvons très probablement distinguer là une loi du complexe mécanisme de l'imagination poétique. Ady n'a composé que quelques poésies « lacustres », mais celles-ci semblent également étayer notre conception. C'est surtout *A tó nevetett* (Le lac a ri), morceau de jeunesse, qui est riche en ces associations d'idées. Il a été composé à la fin de mai 1905; Ady séjournait, avec son amante, en Bavière et le lac en question est celui de Starenberg où Louis II de Bavière, le roi épris de beauté trouva la mort. Cette nappe d'eau se rattachait donc *a priori* à des associations notionnelles et affectives avec la mort, le suicide.

De la fugitive nostalgie de la mort éveillée par le lac que le poète désigne aussi sous le terme de « tombe sacrée » — nostalgie que le folklore des eaux connaît sous de nombreuses formes —, les exégètes du morceau ont voulu lire une velléité de suicide. Mais le désir de se perdre dans le lac « qui sait embrasser » peut tout autant renvoyer à l'acte sexuel, puisque — bien avant les enseignements de la psychanalyse — les poètes de l'amour ont déjà continuellement chanté en cette « mort commune » physiologiquement déterminée une expérience virile de la présence simultanée d'Érôs et de Thanatôs.

Comme plus d'un l'a remarqué déjà avant nous, la vue du lac de Starenberg est vigoureusement anthropomorphisée, il « vibre, bruisse et crie », de même que le lac de Brion dans le poème mentionné de Lamartine, dont le point de départ (les amoureux en barque), quelques éléments de paysage (sommets, eaux bruissantes), ainsi que la méditation qu'ils suscitent présentent une certaine parenté avec le morceau de Ady. Il n'est cependant guère probable que celui-ci ait jamais connu *Le Lac*, nous ne pouvons donc parler d'influence, mais seulement d'un parallèle suscité par une situation semblable.

Si Gaston Bachelard avait eu connaissance de *A tó nevetett* (Le lac a ri), ce morceau à lui seul lui aurait fourni d'éloquents exemples d'associations poétiques d'idées à partir de la vue d'une nappe d'eau. Il aurait même pu étayer son hypothèse selon laquelle telle image de la poésie des eaux est, plus d'une fois, accompagnée d'une acoustique particulière, à savoir la fréquence des liquides. Chez Ady aussi, dans les vers en question, nous relevons beaucoup de liquides encore renforcées par des allitérations et qui semblent justement se multiplier, lorsqu'il parle de la nappe d'eau même. Ainsi, l'une de ses poésies les plus représentatives, composée près du lac Csorba, dans le massif de la Tatra, en Slovaquie, donc encore une fois en rapport avec une impression directe de la nature est *A föltámadás szomorúsága* (La tristesse de la résurrection) que le poète considérait comme son chef-d'œuvre. De ces vers assis sur plusieurs éléments complexes et dont le message personnel est une sorte de remous de la rupture avec Léda et d'un projet de refaire sa vie, seuls les vingt derniers nous intéressent à cette occasion. A l'image du lac, là aussi, Ady associe des idées érotiques, juste après avoir parlé de la « douce et chaude bouche » . . . Comme ceci est fréquent, Ady aussi cherche, dans l'eau pure du lac, « le miroir, le magique, le révélateur », il prend donc l'attitude que Bachelard a opposée à celle du Narcisse mythologique qui admire dans la passivité ses traits reflétés par l'eau, attitude plus riche, plus substantielle que celle-ci, puisque englobant les problèmes de la personnalité aussi, et qu'il a nommée « narcissisme actif «.

Betemetik a tavat (On comble le lac) est un morceau à structures plus simples, à message moins profond que *A föltámadás szomorúsága* (La tristesse de la résurrection), mais son ton — celui de l'homme qui se torture —les apparente tout de même. Une simple comparaison permet à Ady de s'identifier à l'eau buillonnante sous l'impact des roches qu'on y déverse: « Mon âme,

ce lac troublé, s'amuse . . . » Et après ce que nous avons développé sur le thème du marécage, nous n'avons pas à nous étonner que les lacs soient également, à plusieurs reprises, considérés, comme réfléchissements de l'aride existence en Hongrie, déjà comparées aux marais putrides, aux sombres mouillères. Dans *A Halál-tó fölött* (Au-dessus du lac de la Mort) le thème revient selon l'optique des âmes révolutionnaires, avides de renouveau:

Un lac de mort où nous tournoyons,
Beaux oiseaux gris et pleins de courage;
Dans l'eau du lac, d'horribles poissons,
Déjà serpents, rêvant de carnages.
Ce triste lac sent le marécage,
Pays hongrois nous l'appellerons.

Bon gré, mal gré, nous y retombons;
Un lac de mort nous happe et nous tue.
Vaines seront sagesse et raison,
Flammes de l'âme, amour et vertu.
Te dominer, nous n'y comptons plus,
O lac de mort, Hongrie te nommons.

Adaptation de Lucien Feuillade

A un autre endroit (*Margita élni akar* — M. veut vivre), Ady a exprimé le but et le sens de sa révolte par la dynamique image suivante: « tourbillonne donc, étang magyar, croupi et canaille ».

Avant et après Ady, l'un de nos grands fleuves, la Tisza — souvent chantée par la poésie folklorique — a fait d'ordinaire figure d'expression de l'amour du pays. Il en a été ainsi déjà chez Petőfi, à qui nous devons la découverte de nos paysages caractéristiques. Ady, par contre, ne reconnaît pas comme sien le fleuve « le plus profondément magyar »: sa vue suscite immédiatement en lui l'image du fleuvre de rêve de son âme d'artiste, le Gange, dont il parle avec de douces paroles, tandis que ses sentiments à l'égard de la Tisza ne peuvent s'exprimer que dans des images péjoratives.

Au bord de la Tisza

Des rivages du Gange venu,
Des mirages du rêve à midi,
Je suis fort de très doux frissons nus,
En mon cœur une cloche fleurit.

Taverne, désert et masse d'arme,
Baisers fous, rêves qu'on massacra,
Mains brutales, fontaine, vacarme,
Qu'ai-je à faire au bord de la Tisza?

Adaptation de Lucien Feuillade

Ainsi, d'une manière qui devait certainement indigner les lecteurs de l'époque, Ady fait de la Tisza un symbole des jachères hongroises immobilisant les âmes. Et s'il a à un tel point rapproché l'image du fleuve de celle

d'un marais, la cause en a peut-être été que, après avoir grandi aux limites de la Transylvanie, la vue de ce cours d'eau ne l'a jamais impressionné aussi fortement que ce Gyula Juhász ayant toujours vécu sur ses rives et qui, malgré les effets conventionnels par évocation qui y adhèrent, a pu en faire le symbole de l'approche de la révolution, puis de l'éternel renouveau du peuple écrasé (*Magyar nyár 1918* — Été hongrois en 1918; *Szeged* — La ville de Szeged) et a, de la sorte, reconquis la poésie de la Tisza à l'intention des lettres modernes.

Ady connaissait mieux le Danube, mieux en tout cas que la Tisza. Installé à Budapest, il avait chaque jour devant lui l'image du fleuve si changeant selon la saison. Il aurait été naturel que le grand cours d'eau éveille en lui des désirs ambitieux, les sentiments de la vie triomphale, voire même de l'infini, de l'immortalité. Cependant, ces éléments ne sont que fugitifs dans ses amères méditations inspirées par le Danube. Il est vrai qu'il n'est pas le seul, puisque —avant lui déjà — d'autres poètes hongrois ont été portés à l'amertume en parlant de notre plus grand fleuve considéré comme le symbole de la destinée de notre peuple.

La vue du Danube éveille souvent, chez Ady aussi, des pensées relatives aux problèmes vitaux de la nation. Mais dès son premier morceau d'envergure sur ce thème — *A Duna vallomása* (La confidence du Danube) —, dans une suite d'images qui ont dû choquer les lecteurs de l'époque et qui, même à nous, nous semblent grotesques, il pulvérise non seulement le sentimentalisme à la « valse du bleu Danube » implanté en Hongrie aussi, mais encore le pathos romantique, en parlant du fleuve, des poètes antérieurs. Nous pouvons dire qu'il a fait du cours d'eau passablement déhéroïsé un compagnon de bamboche de ses flâneries nocturnes, le taxant — entre autres — de « vieux renard », « fol ivrogne », « génie pochard », tandis que d'autres attributs — » pâle, ombreux, affreux » — ramènent le souvenir des eaux mortes contemplées dans son enfance à Érmindszent. Ensuite aussi, quand « fièvre quarte, convulsions, larmes, aridité » lui viennent à l'esprit, conformément aux lois des associations.

La représentation à résonances tragiques du Danube considéré comme le fleuve des plaines aux émanations mortelles prend une importance particulière surtout dans les morceaux du poète inspirés du mythe de Paris et en opposition à la Seine qui, un certain temps, symbolisa la passionnante plénitude de la Vie. Cette vision se manifeste pour la première fois dans le poème *A Szajna partján* (Sur les bords de la Seine) qui est construit sur la mise en parallèle, tout au long des strophes, de l'image des deux cours d'eau et du message dont chacun est la somme. Les images de *Páris, az én Bakonyom* (Paris, mon maquis) renvoient aussi continuellement aux deux pays, illustrent les luttes intérieures du poète entre Budapest et Paris, ainsi que leurs signes, le Danube et la Seine. Nous savons que, lorsqu'il composa ces vers, il fuyait littéralement à la suite de la défaite des radicaux hongrois au sein de la crise de politique intérieure de plus en plus empreinte de provincialisme, et devant

les attaques dirigées contre sa personne et sa poésie. Son bon ami, Béla Révész a noté à cette époque: « . . . j'ai vraiment eu peur que Ady n'attente, d'une manière ou d'une autre, à ses jours. Il avait effectivement une idée de la mort à choisir: en terre étrangère, disparaître en étranger. » [4]

Cette conception, expression dans sa morbidité même de sa révolte contre le mesquin univers hongrois, fut plus tard extrapolée sur la Seine qui devint ainsi l'expression de sa nostalgique tristesse de la mort et de son adoration de Paris:

C'est là que je mourrai, et non sur le Danube.
D'affreuses mains ne cloront pas mes yeux:
M'appellera la Seine. Alors je sombrerai
Par une nuit muette,
Au néant triste, immense et ténébreux.

Que geigne la tempête et crisse la broussaille.
La forêt des forêts me couvrira toujours
Même mort, je serai
Caché par Paris, mon maquis fidèle.

Adaptation de Jean Rousselot

Bien que la Seine apparût chez Ady, la plupart du temps, comme le symbole d'une existence plus riche, plus valable que celle possible en Hongrie, il aurait été étonnant que cette image ne fût parfois assombrie par une mélancolique attente de la mort. Effectivement, ce sentiment fait aussi à plusieurs reprises son apparition dans ses vers, ainsi que dans ceux peut-être les plus connus sur Paris, quand l'automne se glisse dans la ville, apportant ses images de feuilles et d'âmes mortes:

Je cheminais justement vers la Seine.
Brûlaient en moi, petits fagots fumants
Des chants pourprés qui, rougeoyant à peine,
Disaient: « La mort t'attend ».

(La'utomne se glissa dans Paris)

Adaptation de synthèse de l'édition Seghers

L'un de ses plus profonds poèmes sur Paris est *Ujjak a Szajnában* (Des doigts dans la Seine); ses structures sont établies sur une situation qui revient souvent dans la poésie des eaux, chez Ady également; elle est quasiment scolaire, puisque le poète s'arrête quelque part sur une berge et la vue de l'eau nourrit sa méditation. Là, il évoque l'image de la Seine nocturne dont les tourbillons, le clapotis éveillent ses sanglots désespérés. Que cette Seine dans des tortures mortelles est loin du fleuve qui, dans la griserie des premiers voyages à Paris, avait été élevé au rang de symbole de la vie resplendissante! A l'arrière-plan des vers, nous croyons même saisir le pressentiment de son désenchantement de la radieuse métropole découverte dans l'enthousiasme. Mais tout cela reste encore caché dans les profondeurs de l'âme . . . L'image

des eaux anthropomorphisées, souffrant et pleurant comme des êtres humains était connue, bien avant Ady, dans les mythes populaires, en poésie aussi; Lamartine mentionne, entre autres, les plaintes, les gémissements, les affres des eaux. Mais c'est peut-être chez le Hongrois que celles-ci deviennent, au degré suprême, l'expression d'une vision expressément tragique de l'existence. Il serait intéressant, à une occasion donnée, de comparer, à l'aide de la méthode contrastive tellement prisée ces temps-ci en linguistique, *Des doigts dans la Seine* et l'un des morceaux les plus connus de la poésie moderne sur ce fleuve, *Le Pont Mirabeau* d'Apollinaire, composé un peu plus tard. Nous sommes en effet fortement convaincus qu'une telle analyse élèverait ces vers de Ady (qu'il ne nous est malheureusement pas possible de présenter dans une adaptation française adéquate) au rang des plus belles confessions sur la Seine si souvent chantée.

De toutes les eaux, c'est peut-être la mer qui tient la plus grande place dans la poésie de Ady. Nous n'exagérons pas en avançant qu'il est le premier et, à ce jour, le seul véritable poète hongrois de cette immensité dont l'image n'a fait, avant lui, que sporadiquement son apparition dans nos lettres, puisque très peu de nos compatriotes se sont tenus sur ses rives. Bien que la mer compte parmi les inspiratrices les plus ancestrales de la mythologie, du folklore et de la poésie, bien que, au rang de ceux qui l'ont chantée, nous ayons Goethe, Byron et Poe, et ce Heine et ce Baudelaire qui ont figuré parmi les lectures de Ady, nous jugeons qu'il ne s'agit pas de réminiscences littéraires, que c'est sous l'effet d'émotions personnelles intensément vécues que la mer a joué un rôle si important dans ses vers. Ady a été plusieurs fois sur les rives de l'Adriatique et dans quelques-unes de ses poésies il se présente avec Léda comme de véritables « amants de Venise ». C'est toujours avec Léda qu'il s'est rendu sur le littoral breton et sur la Côte d'Azur — là, à plusieurs reprises, effectuant même un séjour de deux mois à Nice. Si nous additionnions ses séjours au bord de la mer, il ne ferait pas de doute qu'il est notre poète à avoir le plus souvent vu son immensité.

Voilà une circonstance qui a dû sensiblement contribuer à la fréquente utilisation de l'image de la mer dans l'expression de son tempérament inquiet, toujours à la recherche de la nouveauté. Il le confesse déjà dans une poésie de jeunesse, *A kék tenger partján* (Sur les bords de la mer bleue) que nous citons dans l'adaptation d'Armand Robin:

Où les autres ont vie, amour,
En souffreteux je viens faire un tour,
Baisers ensevelis, songes sombrés,
Sur des paisibles bords n'ayant nulle paix.

Chaque jour au jour qui suit je souris;
Où je hante est d'où je veux m'être enfui;
Je voulus tant venir ici, me voici qui m'envole,
O l'ombre que je suis, souffreteuse, farouche, folle !

Chez Ady, l'image de la mer apparaît, le plus souvent, avec celle de navires, de barques, de voiliers. L'opinion générale est que, dans la poésie lyrique moderne, il s'agit là, d'ordinaire, des métaphores ou symboles de la personnalité du poète, leur fréquence révélant ce rôle poussé jusqu'à l'individualisme à l'extrême. En fin de compte, cette constatation est valable dans notre cas aussi, les poésies de Ady nous permettent de citer des images en ce sens; par exemple, le navire de *Ifjú karok kikötőjében* (Au port de bras juvéniles) ne laisse aucun doute: il s'agit bien du poète en personne.

Les images de navires peuvent souvent annoncer les thèmes relatifs à l'amour. D'autant plus que les autres associations d'idées qui s'y rattachent — les lacs, les fleuves, les mers qui vous bercent ou, au contraire, tourmentés; la course fendant l'eau — sont d'origine érotique, sinon sexuelle.

Pourtant, la plupart du temps, le navire n'est pas simplement l'image de la personnalité, mais son dédoublement considéré, en quelque sorte, à distance, « du dehors », avec un narcissisme voluptueux ou torturé; c'est une sorte d'extrapolation matérialisée des tendances actives ou passives de l'âme. D'ordinaire, c'est en ce sens que les navires, les barques, les voiliers sont, chez Ady, en corrélation avec l'ensemble de sa personnalité. Et ce n'est certainement pas le fait du hasard qu'il ait projeté sur la mer même les eaux sombres du ruisseau de son village natal. Ainsi, dans *Temetés a tengeren* (Obsèques marines) qui est intéressant à ce point de vue que nous y relevons une étroite parenté avec l'ancestrale légende bretonne — dont plusieurs variantes folkloriques sont connues de nos jours aussi — des barques de la mort.

L'antécédent biographique de ce morceau est un séjour de quelques jours en Bretagne et en compagnie de Léda. C'est peut-être alors qu'il a entendu raconter ou qu'il a lu quelque part l'histoire de cette variante marine de la barque de Charon. Cependant, celui qui ne fait pas ce rapprochement, n'aura nullement le sentiment de la très probable inspiration livresque, il jugera ces vers nés d'une émotion vécue directe, ce qui serait rien moins qu'injustifié. En effet, le légendaire thème initial fait son apparition au sein d'un paysage breton d'ailleurs adéquat, « hivernal, gris », les vents et les flots sont déchaînés, tout cela avec une telle authenticité suggestive que nous serions poussés à rechercher à l'arrière-plan le souvenir vécu de la Bretagne en hiver. D'autres images du morceau nous semblent la description d'un enterrement breton de l'époque, tandis que l'ensemble est imprégné — vigoureuse vision de la mer — du voluptueux frémissement jusque dans la forme choisie et dans la musique du verbe, d'un *Liebestod*, d'une mort commune de Léda et du poète. Ady parle également d'une voluptueuse disparition dans les strophes de *A ködbe-fúlt hajók* (Les bateaux noyés dans la brume), premier écho de ses impressions marines et qui pourrait être rattaché au célèbre *Voyage* baudelairien, mais qui est aussi riche en autres réminiscences littéraires.

Dans *A fehér kendő* (Le fichu blanc), la mer apparaît de nouveau avec une barque de la mort et le symbole prend une signification si complexe qu'il nous serait tout au plus possible de la cerner vaguement. S'agirait-il de la mystérieuse retraite de l'amour, de l'Érôs ancestral que l'imagination mythologique a plus d'une fois identifié à la mer? S'agirait-il du lieu du combat sans issue pour la plénitude de l'expression poétique? S'agirait-il aussi de la vie sombrant dans la mort? Quelque soit l'interprétation que nous donnions à ce mystérieux poème, il nous suffira, cette fois-ci, d'énoncer que la mer fait sa nouvelle apparition comme la mortelle immensité liquide d'Érôs et de Thanatôs.

Mais ce poème ne nous transmet pas uniquement la présence du commun complexe de l'amour et de la mort: un autre élément connu de la poésie des mers se retrouve aussi tout au long de ces vers, celui que Gaston Bachelard a désigné comme le complexe de Xerxès — celui qui, dans sa fureur, fit fouetter les vagues de l'Hellespont. Les voyageurs du *Fichu blanc* griffent les sauvages et sombres flots, tandis que « le flux noir geint et hennit . . . » Cette velléité de vaincre la mer, tout au moins de lui opposer la force humaine revient relativement souvent chez les poètes (Bachelard cite, entre autres, Byron, Victor Hugo et Swinburne) et elle véhicule, d'ordinaire, des manifestations de bravade, d'entêtement, voire même des tendances sadiques.[5] Quelques images de la mer dans *le Fichu blanc* révèlent que ces manifestations, ces tendances y sont également présentes, comme elles le sont d'ailleurs, nous le savons, dans d'autres poésies aussi de Ady.

Nous pourrions multiplier les exemples pour démontrer que l'image du navire est utilisée, chez Ady, à l'expression de ses luttes intérieures en amour. Il en est ainsi surtout dans ces morceaux qui furent inspirés par l'amour fait de déchirements réciproques qui l'unit, pendant des années, à cette Léda dont nous avons déjà parlé.

Il est par contre caractéristique que, même quand il se désigne comme « un vaisseau à solides membrures », dans *Au port de bras juvéniles*, même quand il confesse son amour flambant pour une jeune fille, il ne peut traduire une joie ferme, mais de « secrètes lamentations » révélant la crainte du vieillissement, la jalousie, quasiment des complexes d'infériorité.

Si nous voulons à tout prix trouver la place de ce poème parmi les genres de la poésie lyrique, nous y releverons une variante moderne du type humaniste très répandu et depuis nombre de siècles: la supplication d'amour, l'encouragement à l'amour. Ce qui fait sa modernité, c'est surtout son inquiétude, son obsession, ce dialogue dramatique du poète avec sa propre âme et dont nous n'entendons que les répliques adressées à une adolescente d'un homme vieillissant et s'attachant désespérément à elle tout en évoquant les images de la mer, du port et du navire. Nous allons en citer trois strophes:

Allume-toi, mon élancé rouge phare,
jeune et fière captive de tour,
reçois d'un regard flamboyant et d'amour
le farouche, vieux vagabond des mers
antiques, secrètes et d'outre-terre.

Du port où l'on éteint au ciel les lumières
et qu'illuminent des baisers de soleil,
des sites brûlants de l'amour rêveur
vient ton marin ivre de ferveur.
Il fuyait, courait pour qu'une sainte nuit
de contes et de baisers il se cachât
dans le port chaleureux de tes jeunes bras.

.....
Si de nos baisers s'emparent de secrets émois,
soit fière, heureuse, réjouis-toi, ris,
car c'est moi qu'ils plureront, ton mari,
Et si l'envie te vient d'errer curieusement,
tue-la en toi-même, car n'importe comment
tu ne pourras appartenir à un autre.
Car il n'est dieu, force, amour, miracle ou mort
qui puisse sortir mon vaisseau de pirate
du port de l'ivresse, de l'amour,
de la beauté, du bien et du miracle,

Adaptation d'André Steiner

Nous devons cependant réfléchir au fait que les eaux de Hongrie ont souvent roulé, chez Ady, des messages politiques, tandis qu'il n'a guère utilisé à cet effet l'image de la mer. Il semble qu'il ait instinctivement senti que le ruisseau, le marais, l'Olt, la Tisza, le Danube en tant qu'images des réalités quotidiennes du paysage national devaient mieux concrétiser ses conceptions que celles des mers lointaines apportant, à l'imagination hongroise, une note exotique. Toutefois, à quelques occasions, il a « politisé » l'image de la mer aussi. *Hajó a ködben* (Vaisseau dans la brume) symbolise aussi la vie hongroise à l'époque, en rappelant les eaux bourbeuses, marécageuses de l'enfance.

L'allégorie horacienne entre le navire malmené par les flots et un pays en perdition n'était nullement une nouveauté dans ces années, mais Ady a su donner des tons nouveaux à l'image tant de fois utilisée en y ajoutant les amertumes nouvelles, propres à son époque. Le message de *A megőszült tenger* (La mer chenue) qui cite en épigraphe *le Livre de Job* et qui varie, tout au long des vers les images bibliques, doit être considéré, en fin de compte, de nature politique. Lisons d'abord l'épigraphe d'après la version hongroise au XVIIe siècle de Gáspár Károli:

... Il fait bouillonner l'abîme comme la
marmite et rend semblable la mer au marais
des imagiers. Il laisse après lui un sillage
étincelant comme si la mer avait les cheveux blancs.

Ce verset a dû d'autant plus attirer l'attention du poète que la mer y est présentée comme une eau de marais, à émanations mortelles, tel le petit

ruisseau Ér dont l'image venue de l'enfance a, par la suite aussi, sensiblement influé sur sa manière de voir. Il n'est guère difficile de comprendre que le « monstre fameux qu'aime et frappe son Dieu » est le poète révolutionnaire même qui clame pour changer la vie, et que la mer, « cette mégère géante et grise » est fort proche des eaux de la mort.

Toute cette poésie et, en elle, l'image de la mer sont certes imprégnées d'intonations bibliques, mais les impressions personnellement vécues y ont pu également jouer leur rôle. D'un autre côté, *la Mer chenue* mérite notre attention, parce que manifestation caractéristique du complexe de Xerxès, de l'homme combatif, entêté, qui s'oppose à l'Univers.[6] Cet élément se rattache étroitement au message politique du morceau et, malgré son caractère sombre, offre — dans les derniers vers — le pressentiment du triomphe de la révolution appelée par le poète.

A d'autres occasions aussi, le désir, la volonté, la joie de vivre viennent éclairer les strophes rattachées aux images des eaux sombres, lourdes de visions mortelles ou, tout au moins, tristes. Nous savons que ce fréquent dédoublement, cette ambivalence des significations sont à ranger parmi les spécificités de la poésie de Ady.

Quelques dérivés de l'eau reviennent aussi, la plupart du temps, dans une ambiance sombre. La brume — expression de la grisaille des « jachères hongroises » — était fréquente dans sa région natale et les souvenirs d'enfance ont également conditionné ses images sur la pluie, l'averse, l'orage, la boue, la glace, la neige. Presque tous ces éléments sont évoqués dans l'un de ses plus beaux poèmes, *Az eltévedt lovas* (Le cavalier égaré); à la vision du passé historique et du présent du début du siècle se confond:

Le cavalier égaré

D'un cavalier qui jadis s'est perdu,
C'est le galop aveugle qu'on entend.
L'âme enchaînée des sylves abattues
Et les roseaux séculaires s'alarment.

Et les fourrés profonds des temps anciens
Ne sont ici que des lambeaux épars,
Mais on y voit reprendre vie soudain
Les spectres blancs des légendes d'hiver.

Là le hallier, et là-bas les taillis,
Et là le chant d'autrefois, étouffé
Qui, sous la glace et le froid se tapit
Depuis que ne sont plus nos fiers aïeux.

Chez nous, l'automne est envahi de spectres:
La guerre a pris tant de nos meilleurs fils!
Sur les prairies que les collines cernent,
Novembre marche en pelisse de brume.

Et tout à coup la plaine nue se couvre
Comme autrefois de joncs et de forêts.
Des siècles morts, la fine pluie s'entrouvre
Et donne asile à son grand corps glacé.

Tout est sueur de sang, climat secret,
Air oppressant, pesanteur des ancêtres;
Partout les bois et partout les marais
Et les déments qui régnèrent jadis

Un voyageur d'autrefois, égaré,
Fraie son chemin dans les lianes neuves.
Ni jour ni feux ne viennent l'éclairer.
Sourds, les hameaux. Tout est refus, absence.

Sommeil torpide où les gisants frissonnent
Quand dans leur rêve, au fond du vieux passé,
Ils voient jaillir, des bois brumeux d'automne,
Des loups, des ours, des buffles forcénés.

D'un cavalier qui, jadis, s'est perdu,
C'est le galop aveugle qu'on entend.
L'âme enchaînée des sylves abattues
Et les roseaux séculaires s'alarment.

Adaptation de Michel Manoll

Il en est quasiment de même dans les images des étendues glacées; par exemple, les sombres tableaux ruraux de genre de *A hatalmas tél* (L'immense hiver) renvoient à la déchéance de toute l'existence en Hongrie. Plus souvent encore, ces images matérialisent les soucis de l'âme. Dans *Az Illés szekerén* (Sur le char d'Élie) poésie sur laquelle s'ouvre le recueil du même titre, les neiges et glaces illustrent le destin des génies:

La terre voit avec dérision
Ces cœurs en feu, ces cervelles gelées,
Le soleil sème avec compassion
De glaçons d'or, leur route désolée.

Adaptation de Jean Rousselot

A d'autres occasions, les neiges et glaces indiquent le manque d'amour comme dans cette belle strophe de *Az alvó csókpalota* (Le Château-du-Baiser endormi)

Dès lors plus de fin pour ton errance,
Lâche, grelottante et sans baisers,
Fleur de gel flottante et sans baisers . . .
Et tes cheveux bruns, la Grande Automne
Vient te les givrer.

Adaptation de Jean-Luc Moreau

Les illustrations pourraient être nombreuses à propos de ce thème poétique aussi.

II « De bonnes eaux profondes, calmes et pures »

Un autre type de la poésie ou plutôt de la métapoésie des eaux — type qui revient en d'innombrables variantes dans les mythologies, dans le folklore

et dans les lettres — se trouve dans les poésies sur la jeunesse, sur le renouveau, sur la joie de vivre, sur l'érotisme, sur la soif des lointains nouveaux, inconnus. Là, les eaux — qu'elles soient ruisseaux, fleuves, lacs ou la mer — font leur apparition, avec leurs vaisseaux, leurs voiliers, dans une lumière solaire éblouissante, sous des couleurs vives. Chez Ady aussi les images des eaux sereines, rafraîchissantes avec les embarcations qui glissent dessus sont à l'opposé des eaux mortes et des barques de la mort, et elles chantent la vie, la jeunesse. Nous le relevons dès la confession-programme de *Új versek* (Poéses nouvelles), recueil qui fut le premier événement marquant des lettres hongroises modernes. Le titre de ce poème est *Új vizeken járok* (Sur des eaux nouvelles) et nous en avons une traduction quelque peu brute:

N'aie peur, ô mon navire, tu portes en toi le héros de demain
et l'on peut rire du rameur en ivresse
Vole mon navire !
n'aie peur, tu portes en toi le héros de demain.
Voguer, voguer, voguer toujours
vers les rives vierges et les grandes mers nouvelles
Vole mon navire !
voguer, voguer, voguer toujours.

Adaptation de E. Zuckermandel et E. Carosso

Comme ces quelques vers cités le démontrent déjà, c'est le « rameur » — figure étroitement liée au thème des eaux — qui se trouve au centre de tout le poème. Ramer, c'est-à-dire déployer ses efforts contre la résistance de l'élément liquide est, selon l'interprétation psychologique des images poétiques, une manifestation de la force juvénile, fougueuse, du courage, voire même de la volonté de puissance, car chaque coup de rame est non seulement une tension des forces, mais aussi une victoire improvisée sur un adversaire à grande résistance. Le mot « vole ! » suggère une vitesse plus grande que celle habituelle à la rame et cette invitation ne fait qu'accroître notre sentiment du puissant et juvénile élan du rameur (même si celui-ci est « en ivresse »).

Comme dans nombre d'autres cas, le navire qui doit voler est le dédoublement de la personnalité du poète et, en cette qualité, projection du dynamisme de son état d'âme qui, cette fois-ci, aspire au renouveau, ce qui plus est, à la révolte. Toutefois, l'image en soi reste banale, utilisée qu'elle fut avant Ady aussi et d'innombrables fois. Il est probable que lui-même ait puisé cette image au trésor antérieur du langage poétique. (Il se peut que *le Bateau ivre* de Rimbaud l'ait tant soit peu inspiré.) L'image des « eaux nouvelles » est aussi à ranger parmi les clichés traditionnels. Pourtant, dans son ensemble, *Új vizeken járok* (Sur des eaux nouvelles) nous fait l'impression d'un poème profondément moderne. En effet, Ady a grandement renouvelé la valeur de mots ayant presque totalement perdu leur pouvoir métaphorique original, donc en eux mêmes désormais peu imprégnés de poésie; et, pour y arriver, il n'a pas, cette fois-ci, procédé à un quelconque avivage de leur visualité. Par

un heureux instinct, c'est leur musicalité qu'il a intensifiée en chant nouveau des temps nouveaux. L'un des moyens mis a profit a été le refrain « Vole mon navire ! »; l'autre la répétition, à la fin de chaque strophe, de son premier vers; de plus, les mêmes mots semblent se répéter quasiment dans chaque vers.

On considère d'ordinaire *Sur des eaux nouvelles* comme un poème symboliste. Notre opinion est que, dans son ensemble, il dépasse le symbolisme, que ses images floues et surtout son vigoureux dynamisme le rattachent déjà, dans une certaine mesure, à l'expressionnisme. Nous sommes d'autant plus en mesure de considérer ce morceau comme l'une des clés importantes de l'œuvre poétique du Hongrois, que son message a été plus tard et si souvent répété — il est vrai, sur un ton faiblissant — que l'idée de « vole mon navire ! » permet de réunir un petit groupe séparé de ses poésies dans le cadre de celles liées aux eaux. Ainsi, nous pouvons y ranger l'une des visions les plus passionnées de Ady aspirant à la vie nouvelle et révolutionnairement nouvelle: *Vörös szekér a tengeren* (Le char rouge sur la mer). Ses images hautes en couleurs sont, encore une fois, les produits de son imagination « matérialisante », ancrée aux spectacles vécus, et perpétuent indiscutablement un séjour sur l'Adriatique. Les nuances y sont autres, plus riches, plus sauvages que dans ses poésies évoquant la mer bleu. D'aucun dirait que la vision rappelle celle des peintres impressionnistes; pourtant, elle est plus intense que la leur. Si nous voulons à tout prix une analogie avec les beaux-arts, ce sont les couleurs crues et les contours nets des Fauves que nous indiquerons — ces peintres français auxquels il est coutume de rattacher le Hongrois Béla Czóbel qui fut en bonne amitié à Paris avec Ady.

Le « char rouge » qui figure au titre est presque un synonyme des barques précédentes du poète, mais il ne véhicule plus la mort: «le pourpre, la flamme d'une aube nouvelle »; ou — pour transposer en prose concrète le langage des images — il est l'expression de l'aspiration à la révolution qui approche, mais aussi d'une crainte de ses destructions. Il s'agit donc, là encore, d'un de ces rares poèmes où Ady a fait, de la mer, un symbole politique.

Cette symbolique revient, mais avec des interrogations résignées dans l'évocation de l'élan juvénile et révolté, avec le navire rouge de *Megint nagy vizekre* (Vers la mer à nouveau). Ady y utilise cette audacieuse image: « mon cœur est la pale de la rame », mais malgré tous ses efforts pour maintenir l'ambiance optimiste, le tableau s'assombrit et nous voici de nouveau dans la barque de la mort;

> La barque est rouge, l'aviron téméraire,
> et si l'ancien marin faiblit et vieillit,
> comme s'il était jeune: en mer il périt.
>
> *Adaptation d'André Steiner*

Plus d'une fois, la sereine immensité bleue et ses vagues blanches desquelles est née, selon la tradition mythologique, Aphrodite incitent les souvenirs d'amour du poète. Il en est ainsi dans cette sorte de litanie qu'est *Áldás-adás a vonaton* (Bénédiction dans un train) composé dans une vision de la mer; ou dans les vers quelque peu sentimentaux de *Egyedül a tengerrel* (Seul avec la mer) avec, à leur arrière-plan, une émotion érotique, tandis que la mer elle-même « chante et se réjouit ». Une émotion passionnément vécue nourrit *Ifjú sirályi kedvek* (Joies juvéniles de mouettes) qui se rattache à Venise: le poète se compare d'abord à la belle embarcation toute de pourpre du doge, se balançant « fastueuse, dans une grande lumière », puis à la ville si riche en souvenirs de rencontres amoureuses, enfin à la mer même.

Son amour pour Csinszka qui sera, plus tard, sa femme, a inspiré à Ady un poème plus long, *Az elhagyott kalózhajók* (Les navires corsaires abandonnés) également composé sur les thèmes se confondant de la mer et du vaisseau. Le titre renvoie au passé condamné à l'oubli, aux périodes de vie précédentes si souvent symbolisées par des navires, ces périodes de l'enivrante illusion d'un nouvel amour promettant la découverte du Moi authentique et qui sont maintenant dépassées, rejetées, considérées comme des aventures illicites, des « courses de corsaire ». Pourtant, dans ce morceau, le navire signifie l'amour: la réalisation des désirs et la réalité corporelle de la jeune fille adorée. C'est là le point de départ et aussi le but final de cette sorte de poésie amoureuse qui tente de s'exprimer quasi inévitablement dans la vision cosmique aux couleurs éclatantes qui englobe le ciel, la terre et la mer. Le navire, ce navire qui a déjà pris tant de significations dans la symbolique du poète, n'est plus la projection de la personnalité en lutte avec le complexe simultané de la vie et de la mort. Le navire et la mer qui le porte parlent de l'amour, berceuse du bonheur. Si nous ne considérons pas que l'idylle doit être le genre des sentiments naïfs dans un langage simple et dépourvu des passions fortes, *les Navires corsaires abandonnés* est, dans sa première moitié, l'idylle dynamique de l'amour comblé.

Il va de soi que les fleuves se retrouvent aussi parmi les « bonnes eaux ». Il y a surtout le Seine, en ce lointain Paris tant désiré, bien que parfois — nous avons touché au sujet — elle apparaisse dans une ambiance ambivalente. *Ének a Visztulán* (Chant sur la Vistule) ou *Az ifjú Rajnánál* (Près du jeune Rhin) chantent également la joie de vivre; toutefois — dans ce dernier morceau — la vieillesse du poète est aussi évoquée. Parfois le Danube et les navires qu'il porte deviennent symbole érotique: *A túlsó part* (L'autre rive).

C'est à Paris que fut composé *Májusi zápor után* (Après une averse de mai) une évocation de la terre natale; le ruisseau Ér et ses environs qui, jusque-là, n'avaient figuré que parmi les sites des eaux sombres, suscitent ici une joie de vivre hymnique et imprégnée d'érotisme. Nous citons les deux premières strophes:

Brumeuse au loin la forêt se devine,
Plaine fumante et ruisseaux en éveil,
Là, dans mon cœur, soulevant ma poitrine,
Là, dans un champ que l'averse ravine,
Soudain mon sang entonne un chant vermeil,
Soudain mon sang entonne un chant vermeil.

L'herbe grésille en sa jeune croissance,
Le soleil flambe, immense embrasement,
Jeux de feuillage et fleurs en abondance,
La terre danse et même le ciel danse,
Tout est baisers sous le haut firmament,
Tout est baisers sous le haut firmament.

Adaptation de Chris-France Revol

Un cours d'eau semblable au ruisseau de sa terre natale fait son apparition dans l'un des plus beaux morceaux du poète à sa maturité: *A Kalota partján* (Sur les bords de la Kalota). L'inspiration en a été fournie par un voyage à Kalotaszeg, un village de Transylvanie, qu'il a visité en compagnie de Csinszka, sa future épouse dont il n'avait fait la connaissance que quelques jours auparavant. Le paysage aride, les pauvres champs, les eaux et fossés bourbeux n'auraient probablement nourri qu'un morceau à sombres intonations, s'ils n'avaient été embellis, magnifiés par le soleil annonçant l'été, par la ligne lointaine, vague et mystérieuse des montagnes, par la magie des beautés archaïques du village et des costumes folkloriques multicolores de ses habitants au maintien si fier, et aussi par la présence avivant l'amour de sa jeune compagne de voyage.

En effet, la Kalota n'est pas plus grande, ni plus belle que les eaux de son village natal, c'est un ruisseau tout aussi bourbeux, trouble, gris. L'ivresse de la promesse du bonheur en a fait un fleuve et lui a ajouté tout ce que la poésie des « bonnes et pures eaux » exigeait: soleil et couleurs éclatantes, sentiment touchant de l'assurance, de la beauté, du rajeunissement et de l'érotisme. Même le petit pont de bois de la Kalota s'élève dans l'imagination de Ady, il devient le symbole du poète même. N'a-t-il pas écrit dans *Hóvár a bércek alatt* (Château de neige sous les cimes): « Je suis la passerelle du scintillant torrent vert »? N'a-t-il pas dit à un autre endroit que le pont porte « les amours »? Si nous conférons au pont de la Kalota sa valeur de symbole (et pourquoi y manquerions-nous?), nous avons le sentiment des deux significations simultanées.

L'ensemble, dont l'analyse des autres composantes n'est pas de notre ressort, suggère dès les premiers vers la paix dans l'idylle, l'intimité enfin trouvée; cela doit apparaître même de l'adaptation qui ne rend qu'en partie la beauté de l'original.

De fastueux Hongrois venant de l'église
traversaient le fleuve Kalota,
et le pont luisant se soulevait presque
dans les bras amoureux du soleil de juin.

Que de couleurs, que de couleurs, que de charme
et de quiétude dans leur diversité !
Et blanc et rouge et jaune éclatant,
excitant bleu et brun guerrier !
Et quelles quiètes, majestueuses faces,
regards de vierges désireuses d'amour.
Le sermon s'envole en silence de leur tête dure
et se mêle aux parfums de l'été.
Oh, beau défilé sur la colline !
Défilé plein de vie, continuité,
certitude, été, calme et beauté.

Adaptation d'André Steiner

István Király qui a consacré une longue étude aux strophes de *Sur les bords de la Kalota*, a désigné ce poème comme une « belle et caractéristique idylle du vingtième siècle ». C'est également lui qui a démontré que, à la fin de sa vie et de sa carrière, Ady accompagnait sa conviction révolutionnaire prométhéenne dans sa plénitude de l'aspiration à la paix et de sa foi dans le bonheur. Lutter n'était plus, pour lui, une simple fin, mais le moyen pour s'assurer l'existence dans l'harmonie. Et, miroirs affectifs de cette aspiration, les thèmes idylliques se multiplient au sein de la sombre et tragique poésie de Ady, parallèlement aux morceaux révolutionnaire qu'elles complètent véritablement — tout comme cela avait déjà été le cas chez Petőfi.[7] Ajoutons à cela que la coexistence du poète idyllique et du poète révolutionnaire exerce d'ordinaire son effet sur la forme, pour ainsi dire, sur toute la structure interne des poésies. Tandis que dans la poésie au coin de la cheminée, poésie à l'univers restreint jusqu'à la naïveté (et que, en général, l'histoire centre-européenne accompagne de l'attribut « biedermeier ») le genre de l'idylle est déjà décanté de sa profondeur humaine qui s'était manifestée dans les églogues de l'Antiquité, si bien que ses structures aussi se sont simplifiées jusqu'à l'insignifiance, les poèmes proches de l'idylle d'un Ady (avant lui, d'un Petőfi, naturellement, et, plus près de nous, d'un Radnóti) conservent toujours un je ne sais quoi du dynamisme des morceaux révolutionnaires de leurs auteurs.

Nous retrouvons ce dynamisme dans l'une des confessions de Ady, ces vers de *Az Értól az Óceánig* (De l'Ér à l'Océan) qui sont un véritable programme. En poésie, les images de modestes ruisseau comme l'Ér morne et endormi de son village natal sont le plus souvent mises au service de la tranquillité, de la sérénité, louent la satisfaction d'une destinée mesquine. Par contre, chez Ady, cet insignifiant filet d'eau et, avec lui, les cours d'eau plus importants qui représentent une volonté toujours accrue pour s'ouvrir le lointain, parlent de la révolte pour s'arracher aux conditions données, plus précisément aux réalités hongroises écrasantes, déprimantes.

Eau boueuse traînant dans le jonc et la laîche,
L'Ér est un grand fossé singulier, somnolent.
Kraszna, Szamos, Tisza, Danube se dépêchent
Cependant de porter cette eau dans l'Océan.

Si j'étais englouti sous les montagnes scythes,
Si plus de cent malédictions frappaient mon sang,
Si des taupes barraient mon chemin par des digues,
Toujours et malgré tout, je verrais l'Océan.

Je le veux puisque c'est une farouche audace,
Je le veux puisque c'est un miracle puissant:
Un homme, à la source de l'Ér, s'ouvre l'espace,
Vient à l'immensité, vient au Saint-Océan.

Adaptation de Guillevic

Conformément à la conventionnelle structure des poésies débutant par une description des eaux, la première strophe qui rend sensible la torpeur de l'Ér de manière réaliste et y ajoute le nom de fleuves plus ou moins éloignés, pouvant y être associés, avec quasiment l'exactitude d'une carte géographique, est suivie d'une méditation, sorte de monologue intérieur que, cependant, nous ne jugeons pas conventionnelle surtout à cause de l'inattendue « sonnerie de clairon » de la deuxième strophe. Et c'est précisément à la suite de celle-ci que nous prenons conscience du sens métaphorique caché (renvoyant à l'existence effective et à celle espérée du poète) de la première strophe. Ce procédé est insolite dans les poésies à composition conventionnelle et peut être comparé surtout à celui des peintres modernes: c'est à cette époque que les Fauves et leurs compagnons à aspirations semblables commencent à négliger les raccords, les passages et séparent plus d'une fois les différents éléments du tableau simplement par des taches blanches ménagées dans l'espace. Entre sa première et sa deuxième strophe, Ady laisse également un espace vide de ce genre. L'abandon de tout raccord logique entre les deux strophes entraîne, dès la deuxième, le cours des vers dans un mouvement dramatique concentré. Pour ce qui est de sa forme linguistique, cette deuxième strophe est certes un monologue intérieur, mais, en réalité — ce qui arrive souvent dans ces cas —, il s'agit d'un dialogue secret, de sa moitié dépitée et polémique et obstinée, de l'audacieux procès de l'obscurantisme « scythe » des Hongrois à laquelle le poète veut s'arracher malgré les digues élevées par les taupes. (A remarquer qu'il y a là encore une fois une image puisée au monde des eaux.)

Même si elle n'est pas aussi acerbe que la deuxième, la troisième strophe est une nouvelle « sonnerie de clairon » par rapport à celle-là; avec une obstination de plus en plus grande, elle répète — selon la logique affective — le but que le poète s'est fixé dans le dernier vers de la première strophe.

L'image du petit ruisseau se dirigeant vers l'Océan provient, d'ailleurs, de l'héritage littéraire. C'est dans une pièce de Shakespeare que Gyula Földessy a relevé des vers qui rappellent ceux de Ady. Il est parfaitement possible que notre poète ait tenu en main la traduction en hongrois de cette pièce, dont Gyula Földessy cite la 7e scène de l'Acte II:

The current that with gentle murmur glides,
Thou know'st, being stopp'd, impatiently doth rage;
But when his fair course is not hindered,
He makes sweet music with th' enamell'd stones,
Giving a gentle kiss to every sedge
He overtaketh in his pilgrimage;
And so by many winding nooks he strays
With willing sport, to the wild ocean.

(The Two Gentlemen of Verona)

Toutefois, comme nous pouvons le constater, Ady a assimilé dans une grande mesure le thème, non seulement en utilisant une structure moderne, mais aussi en transposant l'image conventionnelle du ruisseau et de l'Océan dans un milieu hongrois, en lui insufflant son lyrisme personnel.

*

En établissant ce fait, nous voici arrivé à cette sorte de conclusion que nous offre notre analyse.

Tout d'abord, il faut constater que les types fondamentaux de la poésie des eaux, les eaux sombres et claires nourrissent par de nombreuses et riches variantes de leurs thèmes la poésie lyrique de Ady. Son imagination part à l'aventure « de l'Ér à l'Océan » dans l'univers des eaux avec ses ruisseaux, ses marais, ses étangs, ses fleuves et leurs dérivés, le brouillard, la pluie, la glace . . . Pour ce qui est de son origine première, la création des images se fonde souvent sur les associations d'idées que la poésie européenne et plus précisément celle moderne avait déjà antérieurement liées aux possibilités d'une vision des eaux. Comme nous l'avons vu, ces associations d'idées touchent, en majeure partie, les problèmes humains de la vie et de la mort, ainsi que, corollairement, à ceux généraux de l'amour.

Il va de soi que Ady a aussi connu et mis à profit l'héritage traditionnel de la civilisation universelle; il semble cependant que ses images comportant les thèmes des eaux soient plutôt une matérialisation à partir d'émotions vécues face à la nature, c'est-à-dire qu'elles projettent sur des images du monde matériel le drame intime, sinon la tragédie que nous devons considérer comme les caractéristiques majeures de sa poésie.

Quoique le fait reste que les images relatives, chez Ady, aux eaux se révèlent à nos yeux somme des apparentages de l'imagination humaine universelle et, en même temps des analogies au poète même, il faut établir qu'un groupe marquant de ses images représente un très spécifique réseau de thèmes. Là, je parle de l'enrichissement des images des eaux par un message de caractère politique, par une pénétration de l'esprit politique. Il est vrai qu le procédé était connu, déjà avant Ady, dans l'histoire des thèmes des eaux (il suffit de renvoyer, en poésie hongroise, au *Föltámadott a tenger* (La mer s'est déchaînée)

de Petőfi !), mais chez nul autre il n'a été plus virulent. De plus, le fait que, chez lui, ce message politique se matérialise ordinairement sous l'effet des impressions enfantines sur les eaux nous démontre que cette pénétration de l'esprit politique est issue d'une de ses profondes émotions existentielles qui imprégnèrent toute sa personnalité.

Nous nous aventurons sur un terrain bien plus incertain, si nous posons la question: existe-t-il une quelconque correspondance dans la forme poétique des thèmes des eaux, plus précisément chez notre poète? Il est certain que l'intonation donnée par une évocation des eaux suivie d'une méditation revient à plusieurs reprises chez Ady aussi, ce qui fait que ses œuvres démontrent également qu'il s'agit là d'une structure poétique pouvant être considérée comme générale. De plus, certaines poésies de Ady semblent étayer l'hypothèse de Bachelard que l'évocation des eaux va de pair avec l'usage fréquent des liquides. Comme il ne nous a pas été possible de procéder à une vaste mise en comparaison, la question demeure, pour l'instant, indécise.

Ce qui ne fait pas de doute (et nous croyons l'avoir démontré par l'analyse de plusieurs morceaux !), c'est que Ady nous fournit une riche anthologie de la poésie des eaux — rien que pour ce qui est des solutions de forme.[8]

NOTES

[1] Pour ce qui est de la poétique des eaux, nous recommandons de consulter particulièrement Bachelard, G.: *L'Eau et les Rêves;* Paris, 1942, Corti, ainsi que Stalloni, Y.: *Verlaine, poète de l'eau;* Europe, n° 545—546, 1974; — Jean, R.: *La poétique du désir;* pp. 149—152, à propos de la poésie de Nerval. (L'ouvrage de István Király — *Ady Endre* I—II; Budapest, 1972, Magvető — côtoie également à plusieurs reprises notre thème, nous avons mis à profit plusieurs de ses observations.)

[2] Cité par Bachelard, op. cit., p. 124.

[3] Ady, L., *Ady Endre;* Budapest, 1923, p. 17.

[4] Révész, B.: *Ady;* Budapest, 1935, p. 35.

[5] Cf. Bachelard, *op. cit.*, p. 124.

[6] Cf. Bachelard, *op. cit.*, pp. 245—247.

[7] Király, I. *A rehabilitált idill — Ady Endre: A Kalota partján* (L'Idylle réhabilitée — Endre Ady: Sur les bords de la Kalota); Irodalomtörténeti Közlemények, 1970. 5—6, pp. 613 et passim.

[8] Dans leur majorité, nous avons cité les adaptations en français des poésies de Ady à partir du recueil n° 160 dans la collection Poètes d'Aujourd'hui: *Endre Ady.* Présentation de György Rónay. Choix de poèmes établis par Guillevic et László Gara. Éditions Seghers, Paris et Corvina, Budapest, 1967. — L'adaptation de *A kék tenger partján* (Sur les bords de la mer bleue) a paru dans *André Ady.* Poèmes. Traduit par Armand Robin: Paris, 1951, Seuil. — L'adaptation de *Új vizeken járok* (Sur des eaux nouvelles) est de E. Zuckermandel et Ec Carosso, in *Ady. Poésies;* Paris, 1926, Édition Revue « Aujourd'hui ». — Nous avons également utilisé quelques morceaux du recueil *André Ady.* Poèmes. Traduit du hongrois par André Steiner; Paris, 1941, Corti.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3—4), pp. 283—287 (1977)

Ady in der Welt*

Von

DEZSŐ KERESZTURY

(Budapest)

Vor einem Jahrhundert geboren, ist Endre Ady seit mehr als einem halben Jahrhundert tot. Der Abstand, der sein Leben und Wirken von uns trennt, ist also weit genug, damit wir seine Gipfel und Abgründe in ihrem Zusammenhang sehen, aber noch nicht weit genug, damit abbröckelnde Details von der Zeit verschlungen werden könnten. Es geht nicht an, seine exzeptionelle Größe nur mit Bewunderung zu lobpreisen, vielmehr muß man auch seine verbleichenden Farben und die unverständlich gewordenen Momente seiner Werke erklären. An derartigen Erklärungen fehlt es ja keineswegs. Zum 100. Jahrestag seiner Geburt ist eine umfangreiche Ady-Literatur entstanden.

Im Brennpunkt der Äußerungen stehen noch immer — oder schon wieder — die einheimischen Belange seines Lebens und Wirkens, während sich die Erforschung seiner europäischen Beziehungen größtenteils mit den Methoden und Ergebnissen der herkömmlichen, positivistischen Komparatistik abfindet. (Mehr — obzwar überhaupt nicht genug — wissen wir von seinen Beziehungen zu Ost- genauer zu Ost-Mittel-Europa.) Dabei ist selbst bei dem Aufschwung der Ady-Literatur nicht zu vergessen, daß Adys Lebenswerk mehr ist als die Gesamtheit seiner Schriften. Der Boden, aus dem er mit weitverzweigtem Wurzelwerk die Nahrung bezieht, der Kulturraum, der seine Wirkung aufnimmt — all dies reicht weit über die Landesgrenzen hinaus. Anläßlich des Jahrestages halte ich es also für angebracht zu betonen: Ady ist nicht bloß ein ungarisches, sondern ein weltliterarisches, mehr noch, ein universales Phänomen. Daher auch die etwas generelle Formel, die ich als Überschrift wählte: »Ady in der Welt«.

Infolge meines Verfahrens müssen wir an den Gegenstand wenigstens auf zweierlei Art herangehen. Es gilt zu prüfen, wie sich die dichterische Persönlichkeit in der Welt verhält, welche Inspirationen sie von dieser bezieht, wie sie darauf reagiert, ob sie sich ihrer eigenen Gesetze, ihres Schicksals bewußt wird, und was sie vom Erlebnis und dem Bewußtsein ihres eigenen Daseins zu erkennen gibt. Aber es muß auch geprüft werden, wie die Welt,

* Ausschnitte aus einem längeren Vortrag des Verfassers.

die Epoche und die Nachwelt den Dichter aufnehmen, ihn sich anpassen oder ihn — leider sehr oft — entstellen, wie er in die engere oder weitere Menschengemeinschaft oder eben in das ganze Universum eingeht. Offenbar kann man mit jedem Menschen diese zwei verschiedenen Untersuchungen vornehmen, notwendig ist es aber nicht. Bei Ady ist es unumgänglich. Dieser Dichter wollte die ganze Welt erleben und sich auf die ganze Welt auswirken. Die zwei verschiedenen Orientierungen fanden sich in seinem Werk und seinem Leben in einer Wechselwirkung von ausnehmender Spannung und Kraft zusammen. »Ich kam nicht als Zauberkünstler, sondern als Alles, das Alles wollte ich haben, es gebührt mir also das Nichts.« In diesen zwei Zeilen seiner kraftvollen Ars poetica, der »Neuen Hunnenlegende«, ertönt zugleich der Anspruch der nach Universalität strebenden Genius und das Zähneklappern des verstoßenen Menschen. Die, wenn man so will, dialektische Betrachtungsweise, die hier in kosmischen Extremen in Erscheinung tritt, bestimmt das ganze Lebensgefühl des Dichters, die Kraft und Tiefe seines Denkens, die Architektur seiner Werke, von den sogenannten großen Gedichten bis zu den schon beinahe bewußt spielerischen Lamentos oder zu den enigmatischen Epigrammen.

*

Sein Standort in der Welt läßt sich so deutlicher bestimmen. In einer seiner Verklärungsphasen erklärte er zwar, »niemandens Nachfahre noch seliger Vorfahre« zu sein. Doch wußte er sehr wohl, daß er sowohl in seiner Heimat als auch in der weiten Welt Teil einer großen Kontinuität ist. Er setzte fort und ließ aufglänzen, was man in Ermangelung genauerer Bezeichnung das fortschrittliche Engagement zu nennen pflegt. Wir kennen zwar seine Vorgänger, obschon wir ihre Wirkung einstweilen eher nur ahnen. Er war stolz darauf, doch auch seine Zeitgenossen wußten es, daß sich die Bestrebungen einer hervorragenden Generation um sein Lebenswerk kristallisierten und dadurch ihr Zielbewußtsein erhielten. Er gründete zwar keine Dichterschule — wollte auch derartiges nicht —, veränderte aber die geistige Atmosphäre der ganzen Epoche, den Gang der ungarischen Poesie. Nach ihm konnte man in Ungarn gute Gedichte nicht mehr so schreiben, wie vor ihm. Er wurde der Inspirator aller ungarischer Reformbewegungen unseres Jahrhunderts; gleichsam der Prophet aller Ungarn daheim und in der weiten Welt zerstreut, die aber seine lebende Wirkung noch erlebt hatten: ein wesentlicher Gestalter ihres Gemeinschaftsbewußtseins. Erfahrungen unserer Tage zufolge erwacht er auch in jugendlichen Herzen zu neuem Leben, seine Aussagen gelten auch für die weite Welt und werden auch dort allmählich verstanden. Die zermürbende Zeit ließ gar manches in seiner Poesie verblassen: Seine publizistischen Texte, mit ängstigen Aktualitäten überfüllt, wurden größtenteils geschichtliche Dokumente, die der heutige Leser ohne Erklärung kaum mehr versteht. An-

dererseits wurde vieles, was die Zeitgenossen kaum bemerkten, durch die Windrichtung unserer Tage entzündet.

In seinem überzeugenden Buch, »The creative Experiment«, zählt Professor C. M. Bowra Apollinaire, Majakowski, Pasternak, Eliot, Lorca, Alberti und Kavafis zu den bedeutendsten Bahnbrechern und Schöpfern der neuen Lyrik. Wir Ungarn meinen, Ady gehört als Achter ebenfalls zu ihnen. Dies auch Nichtungarn erklären zu wollen ist heute teils schwieriger und teils auch leichter. Schwieriger, denn der größere Teil der Ady-Gedichte ist kaum übersetzbar. Er spricht die verwandtschaftslose Sprache eines kleinen Volkes, und redet hauptsächlich von den Anliegen eben dieses Volkes. Leichter insofern, als er sehr wesentliche Aussagen poetischer Metaphysik unserer Zeiten in gewichtigen, dem heutigen Menschen aber dennoch viel verständlicheren Symbolen ausdrückte. Meines Erachtens müssen wir seinen Standort nicht in der Größenordnung weltliterarischer Eminenz, sondern im Kontextsystem seiner eigenen Qualität suchen. Ich habe einmal schon versucht, ihn einzuordnen: »Stellen Sie sich nur vor, daß Baudelaires Gedichte im Messianismus von Dostojewski zerschmelzen, daß ein lyrischer Revolutionär die Klagen seines Volkes mit Rodins Visionen erzählt, daß die gebrechliche Stimme von Keats unversehens in den psalmodisierenden Pathos der Bibel umschaltet, daß die selbst in Schwindel erregender Beschwingtheit so zierliche und verständliche Poesie von Shelley mit der gewichtigen, undeutlichen Symbolik Eliots durchtränkt wird, daß die kosmischen Stürme von Saint-John-Perse in der Sprache eines einsamen Volkes aufbrausen, unverständlich, selbst lose Assoziationen kaum erweckend.«

Ich glaube aber, dieser etwas spektakuläre Versuch einer Charakterisierung weist nicht in gute Richtungen. Ady läßt sich nicht mit persönlichen, dichterischen, künstlerischen, öffentlichen Lebenswerken in Verbindung bringen. Er selbst verwahrte sich erbost gegen derartiges Ansinnen: »Wenn etwas von den gegen mich erhobenen Beschuldigungen verlogen ist, dann eben die, daß sich wer immer auf mich ausgewirkt hat«, schrieb er. Baudelaire, dessen Einfluß er noch am ehesten zugab, entfesselte in ihm nur das Vermögen, seine eigene dichterische Revolution durchzustehen. Die Art seiner Selbstbildung, sein dichterisches Format, seine Lebensumstände, seine Entwicklung, ja, sein ganzes Lebenswerk schlechthin beweisen eindeutig, daß wir unser Augenmerk den großen zeitgenössischen Strömungen zu widmen haben, wenn wir Adys weltliterarische Kontakte suchen — dessen es ja dringend bedarf! Symbolismus, Dekadenz, Expressionismus, neuer Humanismus, Vitalismus, Sezession, Existenzialismus und wie all diese Strömungen noch hießen — er übernahm davon in seine Werke nur was ihn flüchtig berührte, ihn zum Weiterdenken und zur Weiterentwicklung bewegte, was er in die eigene Sprache zu übersetzen vermochte, womit er seine eigene Haltung stärken und was er mit neuem Sinn ausstatten konnte. Hier nur einige Beispiele:

Solang er sich ihr bediente, war für ihn die »Dekadenz« das Moderne, die intensivierte Sensibilität, die neuartige, sanfte oder rüde Ausdrucksform. Die »Rasse« — ein Schlüsselwort seiner Publizistik und seiner Poesie — bedeutete für ihn nicht den Rassendünkel, die Rechtfertigung der Unterdrückung, sondern, ganz im Gegenteil, hauptsächlich das Jahrhunderte hindurch von in- und ausländischen Feinden gleichermaßen gepeinigte Ungartum, welches er als rechtschaffen, da unkorrumpiert empfand, welches den Fluch und die Liebe, die Veränderung und den Schutz seines Daseins gleichermaßen verdiente. Ein ebensolcher Schlüsselbegriff war für ihn die »Revolution«, obwohl er selbst nicht zu den ideologisch eindeutigen Revolutionären gehörte. Gewiß hielt er Paris für das oberste geistige Forum der damaligen Welt, doch bezog er nicht wenig auch von den deutschen Bewegungen, von denen ihn hauptsächlich seine Wiener und Berliner Freunde benachrichtigten. Mit Österreich, insbesondere mit Wien war er durch wesentliche Kontakte verbunden, die viel wichtiger sind als seine Bekanntschaft mit Karl Kraus, als Rilkes Interesse für seine Gedichte, als seine Heilbehandlung in Maria-Grün, als seine Erkenntnisse über Trakl, Freud und Schnitzler. Die Erschließung dieses Gebietes steht aber noch aus. Vieles schöpfte er aus russischen Quellen, aus den Werken und dem Beispiel der befreienden modernen Klassiker und der revolutionären Schriftsteller. Und schließlich dürfen wir auch sein Interesse für die Nachbarvölker nicht vergessen: Unter allen ungarischen Dichtern brachte er in dieser Sphäre erstehende Schwierigkeiten und Aufgaben am kräftigsten und wirkungvollsten zum Ausdruck.

*

Heutzutage sind viele geneigt, aus seinen Visionen die Züge des Dichterphilosophen hervorzuheben: des größten Existenzialisten, der die schwindelerregenden Abgründe und beklemmenden Schrecken menschlichen Seins mit der dichterischen Metaphysik unserer Zeit so zu überwölben vermochte, daß er sich mit dem letzten Glauben an der Lebenskraft zugleich auch über den Pessimismus dieser Philosophie hinwegsetzte. Ich denke aber, daß wir diesen großen Dichter allgemein menschlicher Gültigkeit erst dann richtig verstehen, wenn wir wissen, daß sich seine Kämpfe, seine Siege und Niederlagen im Kraftfeld der Existenzfragen eines kleinen Volkes abgespielt haben. Immer vollständiger identifizierte er sich — seine Persönlichkeit und sein Schicksal — mit seinem Volk. Hier und jetz wollen wir nicht erforschen, was in der Welt seiner poetischen Visionen über das Ungartum das reelle und was das mythische Element war. Gewiß folgt die in der Weltliteratur unverkennbare Eigenart seiner Poesie aus der zentralen Rolle der nationalen-politischen Problematik, aus dem Seelenkampf, den er in einem zum geflügelten Wort gewordenen Satz so formulierte: »Was taugt der Mensch, wenn er Ungar ist?« Mit uneingeschränk-

ter Hingabe setzte er sich mit Fragen um Leben und Tot eines kleinen Volkes auseinander. Allein schon dies mag heute seine Poesie aktualisieren, in einer Zeit, da die Emanzipierung der kleinen Völker mit so schmerzlichen Geburtswehen einhergeht. Doch an der Schwelle zum ersten Weltkrieg und erst recht während des furchtbaren Blutbades und der Kataklysmen des Zusammenbruches, sah Ady sich selbst und sein Volk und damit auch die obersten moralischen Werte der Menschheit in ihrer Existenz gefährdet. Bis heute ist seine kriegsfeindliche und friedensbeschwörende Poesie von unvergleichlicher Großartigkeit in der Dichtung der ganzen Welt. Dies verleiht ihm heutzutage besondere Bedeutung.

Offenbar überragt diese Poesie den gewohnten Bedeutungskreis von Optimismus und Pessimismus. Es ist eine tragische Dichtung, wie auch ihr Schöpfer eine tragische Erscheinung ist. Nicht im alltäglichen, billigen Sinne dieser Bezeichnung. Ady ist eine tragische Erscheinung, wie es die Helden der großen griechischen Tragödien waren. Die Zwangsläufigkeit seines Schicksals, wogegen er sich vergebens verteidigte, nahm er in seinen Willen auf und, zur Gottheit verklärt oder von Ängsten gepeinigt, ging er den einmal auf sich genommenen Schicksalsweg unerschütterlich bis zu Ende. Begleiten wir ihn auf diesem Weg, so wird uns ein Erlebnis zuteil, welches größer ist als jeder ästhetische Genuß: Das Erlebnis der aus Erschütterung entstehenden Katharsis.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3—4), pp. 289—307 (1977)

Le « Troubadour » des confins hongrois
(La place de Balassi dans les lettres mondiales)

Par

GÁBOR TOLNAI

(Budapest)

Ce devait être en automne 1963. J'étais à Moscou. Je passais une soirée qui se prolongea loin dans la nuit avec notre ami de toujours, le professeur R. M. Samarine. Samarine comptait parmi les éminents spécialistes de la littérature mondiale. Il lisait et parlait plusieurs langues. Et il avait certaines connaissances de nos lettres aussi, puisqu'il avait participé, en 1955, à notre premier congrès international d'histoire littéraire tenu après la libération et qu'il est coutume de distinguer comme le *débat sur le réalisme*. Avant le congrès, il avait tenu à se documenter sur le développement des lettres hongroises. Des traductions en russe lui avaient fait connaître Madách, Jókai, Mikszáth, Móricz et, naturellement, nos écrivains en émigration en Union Soviétique. De nos grands poètes lyriques, il n'avait lu — mais dans l'adaptation d'excellents poètes russes ! — que Sándor Petőfi qu'il rangeait également parmi les figures les plus marquantes de la littérature mondiale. Je me rappelle qu'il mentionnait *le Preux Jean* — lu dans une adaptation de Boris Pasternak — comme l'une des œuvres les plus éminentes du XIXe siècle. Mais pour ce qui était du flux commençant avec Janus Pannonius et quasiment ininterrompu depuis, de notre poésie lyrique, il ne représentait encore pour lui qu'une masse de noms et de données.

Quelle ne fut donc ma joie, lorsque — entre deux petits verres — il prit sur son bureau inondé de papiers un volume, le recueil de la poésie hongroise du Moyen Age aux années d'alors, réalisé par Ladislas Gara, avec le concours des meilleurs poètes français: *l'Anthologie de la Poésie hongroise du XIIe siècle à nos jours* (Sous la direction et avec une postface de Ladislas Gara; préface de László Cs. Szabó. — Paris, 1962, Éditions du Seuil, 501 p.). Brandissant le recueil, il prononça alors ces mots qui me sont inoubliables: — « Cette anthologie m'a permis de connaître le plus grand poète européen du XVIe siècle, le Hongrois Bálint Balassi. . . »

La publication de Gara ne comportait que sept morceaux de Balassi. Il est vrai que nos autres grands poètes lyriques y étaient aussi représentés dans une mesure relativement semblable: huit poésies de Csokonai, treize de Petőfi, seize, de Ady. Pourtant ces sept morceaux traduits en français avaient

permis à l'excellent littérateur russe — même s'ils ne pouvaient rendre la richesse de l'œuvre, les innombrables variantes de ses conflits intimes, sa profondeur, ses admirables réussites de langue et de forme, la plénitude et la densité de la composition — de saisir l'essentiel de la grandeur de Balassi.*

Pour ce qui est de celui-ci, l'idée me préoccupe depuis des années — et R. M. Samarine y est pour beaucoup avec ses paroles qui n'avaient pas été simplement de politesse — de cerner et comment la méthode prouvant à nos yeux et à ceux du monde l'indéniable haut rang du poète dans les lettres mondiales. Avouons en effet que, même chez nous, l'œuvre de Balassi — cet amalgame de l'érudition européenne et du lyrisme spécifique à l'Europe centrale, amalgame dont l'homogénéité est profondément déterminée par la vie en Hongrie, au dernier tiers du XVIe siècle — n'est pas couramment considérée comme égale à celle de ses grands contemporains de l'Ouest ou de l'Est. Les imposantes recherches des décennies passées, les ouvrages de Sándor Eckhardt, József Waldapfel, ainsi que les études récentes de Imre Bán, László Bóka, Di Francesco (Italie), Iván Horváth, Tibor Klaniczay, Tibor Komlovszki, Béla G. Németh, Béla Varjas, Viktor Julow et autres, y compris moi-même forment une base solide à un tableau de l'œuvre du poète et de sa portée. Pourtant, mon opinion est que, dans le cas présent, notre objectif ne doit pas être approché en partant de Balassi, mais plutôt de ses contemporains étrangers. Sa place dans les lettres mondiales peut en effet être véritablement cernée en démontrant les affinités, mais aussi les différences avec les grands poètes lyriques de la même période.

Je pense maintenant à Liszt dont la correspondance a convaincu la musicologie que c'est en Italie qu'il a pris conscience de la si proche affinité entre les créateurs de tous genres; ainsi, c'est Raphaël et Michelange qui le guident vers une compréhension plus authentique, plus en profondeur de Mozart et de Beethoven. Dans une lettre de 1839 de Liszt à Berlioz, il est dit que, pour lui, la musique de la chapelle Sixtine s'est toujours plus fondue aux fresques de Raphaël et de Michelange et l'ont poussé à des recherches d'un intérêt palpitant. En cette Italie privilégiée, le Beau est apparu à Liszt sous ses formes les plus pures et les plus majestueuses, l'art s'est révélé à ses yeux admiratifs dans tout son éclat. Chaque jour, le musicien est mieux pénétré du sentiment et de l'idée du rapport secret qui lie les chefs-d'œuvre entre eux. Raphaël et Michelange lui permettent de mieux saisir Mozart et Beethoven. Le Titien et Rossini lui semblent deux astres à l'éclat semblable. Le Colisée et le Campo Santo ne sont également pas aussi étrangers à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem* que d'aucuns pourraient le croire. Dante a trouvé son expression picturale en Orcagna et Michelange; un jour, il trouvera son expression musicale en un Beethoven de l'avenir.

* Sept poésies de Balassi avaient été transplantées en français. Elles figurent à l'annexe de la présente étude.

Cette belle lettre, toute de flammes romantiques de Liszt a inspiré mon analyse, même si le musicien a détecté des harmonies entre des époques et, dans leur cadre, des disciplines artistiques différentes. Mais il doit être possible, du point de vue historique, théorique et esthétique, d'interpréter encore plus profondément l'univers de l'action créatrice en examinant la parenté et les différences entre des œuvres d'art d'une même époque. Passons donc brièvement en revue — à vol d'oiseau seulement — les pays où d'éminents poètes lyriques ont chanté dans les mêmes décennies que Balassi.

Notre point de départ est la Hongrie où la courbe ascendante de la Réforme avait déjà pris fin. Il y a eu aussi la dernière grande jacquerie, et cette manifestation violente de la lutte sociale ne sera plus que cours d'eau souterrain pendant de longues décennies. Il y a longtemps que le pays a été scindé en trois parties, mais les Hongrois ne s'enthousiasment encore que pour le combat contre le Turc, et ce n'est qu'au début du XVIIe siècle que le danger Habsbourg tout aussi grand sera compris par nos meilleurs esprits. Parallèlement, comme une contradiction particulière du pays en morceaux, un rêve magnifique prend de l'ampleur en se fondant sur le souvenir de la puissante Hongrie de Mathias Corvin: c'est la conscience nationale qui a pris forme dans l'entourage de János Vitéz et qui imprégnera, toujours au début du XVIIe siècle, non plus seulement la noblesse, mais aussi, comme le prouvent les activités de Albert Szenczi Molnár, la paysannerie et la bourgeoisie des gros bourgs agricoles. Et — ceci relève déjà de l'univers de la civilisation — c'est après l'apogée de la Réforme que la Renaissance hongroise connaît sa période la plus fastueuse: au niveau des lettres mondiales, nous avons la poésie de Bálint Balassi; au niveau national, mais avec un effet tout aussi déterminant sur l'évolution, la traduction complète de la Bible par Gáspár Károli et, pour nous limiter à ce seul domaine, les récits en vers dits *belles histoires*.

Faut-il dire qu'en Italie, la situation est tout à fait différente? La grande époque de la Renaissance italienne qui a donné d'incomparables chefs-d'œuvre se désagrège avec la fin de la République florentine, avec le sac de Rome. Depuis longtemps le rêve sur l'unité nationale des trois géants — Dante, Boccace et Pétrarque — est parti en fumée. Le dernier porte-parole de l'idée de l'unité a été Machiavel, mais, déjà aut tournant des XVe—XVIe siècles, Francesco Guicciardini le contredisait, poussé par un pessimisme infini à cause de la ruine de la péninsule, et taxant le sentiment patriotique de sotte chimère. La péninsule, car c'est d'elle seulement que nous pouvons parler, est menacée par deux puissances, l'Espagne et la France, menace qui n'est que le souci des diverses provinces et ne saurait susciter une solidarité nationale. Dans cette « arène », pendant tout un siècle, dans les décennies des contemporains de Balassi, mais longtemps après encore, la réalité politique n'a pas été l'aspiration à l'unité, mais la non-existence de celle-ci; et elle imprégnait la conscience des poètes, auteurs et artistes. A l'époque de notre Balassi, l'idée de la lutte

contre le Turc et l'idée de la nation nobiliaire sont vivaces dans les âmes; en Italie, la seule force de cohésion est la chrétienté. Pourtant, dans cette phase et par suite de la pratique de l'Église, même cette force n'est point exclusive et les aspirations hérétiques ne sont nullement dues au hasard. Je souligne que la Renaissance entre en désagrégation; survient une période de cent ans environ — il est coutume de l'indiquer sous le nom de maniérisme — avec ses crises politiques et sociales, avec ses poignants conflits humains et avec — dans les lettres, dans les arts, dans les ouvrages de caractère théorique — des personnalités et des œuvres qui ne le cèdent en rien aux grands siècles de la Renaissance. Dans presque tous les domaines de la création, dans presque tous les genres, des chefs-d'œuvre voient le jour; cependant, par suite des conflits individuels suscités par la crise politique, sociale, presque toutes ces œuvres sont chauffées par le lyrisme de leurs créateurs. Voyons quelques exemples. Les sonnets de Michelange, dans une mesure peut-être encore plus grande, les œuvres d'art de Michelange qui vit longtemps et crée toujours ne sont-ils pas imprégnés, torturés par l'émotion lyrique issue des stupéfiantes contradictions de son si sensible système nerveux? Ce qui est encore plus caractéristique, l'auteur de la grande utopie, Tommaso Campanella ne peut résister à l'invitation de la poésie lyrique — et cet exemple est valable, même si ses vers comptent avant tout dans la poésie italienne. Illustration encore plus particulière de la thèse: Giordano Bruno intercale à son œuvre philosophique, des poésies lyriques et, de plus, marquantes.

Et que dire du Tasse, le plus grand poète de la période?! En Hongrie, depuis l'étude de János Arany sur les affinités avec Le Tasse du *Désastre de Sziget*, l'épopée de Zrínyi, il est connu surtout pour sa *Jérusalem délivrée*. Pourtant, il s'agit d'une personnalité fondamentalement lyrique et à placer parmi les plus grandes du genre, non seulement parce qu'il universalise les stances, parce que chacun de ses vers est imprégné de musique, à rythme aisé, non seulement parce que la richesse de ses métaphores et de ses nuances est inégalable. Il faut dire que le lyrisme fait presque éclater les structures fidèles à la tradition classique, de *la Jérusalem délivrée*. Ses magnifiques éléments lyriques — éléments profanes, érotiques et, entrelacés avec eux, religieux — indiquent l'intégration de la poésie lyrique à l'épopée et annoncent, sur le plan évolutif, Marino chez qui la composition se désagrège totalement.

La France d'alors présente une image à nouveau différente. A l'encontre de la Hongrie scindée en trois, de l'Italie qui a oublié même le rêve de l'unité, ici c'est déjà la monarchie centralisée; plus précisément, le gouvernement luttant contre les aspirations protestantes par une très spécifique politique de l'équilibre, vise à la réalisation d'une royauté catholique centralisée. En résultat, la plupart des représentants de l'érudition sont des hommes de cour. L'activité, l'esprit de l'homme de lettres, de l'artiste lié à la cour ne sauraient être ceux de notre Balassi qui, grâce aux conditions en Hongrie de la Renaissance

tardive, grâce aussi à son caractère est en mesure de conserver, dans la plus grande partie de sa carrière, la souveraineté de l'homme et du poète Renaissance — cela malgré ses gros conflits internes et externes Son comportement doit également différer de celui des Italiens; pour parler encore une fois du Tasse, les aspirations, la conscience de celui-ci sont également imprégnées par l a souveraineté Renaissance; mais en même temps — contradiction stupéfiante ! — sa pleine conviction lui dicte aussi de satisfaire les exigences de la cour; dans de telles conditions, sa souveraineté est continuellement soumise à des conflits. Pierre Ronsard, grande figure de la Pléiade pourrait être chronologiquement mis en parallèle avec notre Balassi. Il est le Français dont la poésie est réalisation de tout ce qui se manifestait déjà précédemment en France, du moins en théorie; comme le Hongrois, il rend l'amour, la nature sur le plan individuel et même les phénomènes qui, avant lui, se présentaient en généralités, deviennent maintenant individuels. (Signalons que l'excellent historien de la littérature J. B. Vipper se penche sur la question dans son nouvel ouvrage, *Poesia Pléiadou*, Moscou, 1976.) Pour Ronsard non plus, la cour royale n'est dépourvue de conflits. Lui non plus ne saurait être poète de l'harmonie, mais il s'efforce de sauvegarder celle-ci, il évite de vivre et d'exprimer les conflits. Il se retire, il cherche l'échappatoire, puisque sa souveraineté ne devrait pas affronter telle cour princière, comme sur la péninsule, mais la monarchie en bloc. Il s'efface, parce que cette personnalité lyrique à l'orchestration bien plus douce que n'importe lequel de ses grands contemporains étrangers est incapable de témoigner de fermeté et de décision ni face aux circonstances, ni face à soi-même. Pourtant, dans cette phase de l'évolution, ne peuvent sauvegarder leur souveraineté que ceux à qui leur caractère humain et artistique offrent la possibilité de témoigner de la fermeté, de la décision, j'oserais dire: de la cruauté. Or le phénomène est rare. Au rang des grands de la civilisation universelle de l'époque, il y a le vieux Michelange, parmi peu d'autres, à savoir conserver sa souveraineté. Ce géant unique s'oppose avec une énergie juvénile aux circonstances politiques et sociales de courant contraire, il accepte la douloureuse solitude, il accepte le combat qui le dévore, il crée des chefs-d'œuvre, mais — mécontent de la plupart — il nous les laisse inachevés ou mutilés. Pierre Ronsard, ce grand poète n'est pas à compter parmi de telles individualités. Pourtant ses vers ont une magie quasi moderne, elles abondent en variantes du sentiment, des cris du cœur. Et il est peut-être intéressant de souligner que, à la suite d'antécédents, sa poésie lyrique est l'espression, selon l'esprit Renaissance, de la conscience nationale française aussi.

Pour ce qui est des modifications de la conscience, nous constatons des phénomènes divergents des précédents — en Espagne. Dès 1479, le grand rêve de la Renaissance, l'unification du pays y était réalisées et, une année plus tard, l'étau de l'unité était en place: l'Inquisition. La naissance de l'unité fait très exactement le passage soudain de la Renaissance à sa maturité au

baroque. (C'est là une pertinente observation de Imre Bán à propos de Luis de Gongora, le grand poète espagnol de l'époque.) Dans les années de notre Balassi, la littérature d'Espagne aborde son âge d'or, le *siglo d'oro*; mais la période n'est plus celle de la Renaissance, c'est celle du baroque espagnol. Il est vrai qu'au sein de l'univers varié des problèmes les grands auteurs et artistes se révèlent personnalités à contradictions. L'œuvre dite ténébreuse de Gongora présente encore, au début, des traits Renaissance, mais tout ce qu'il a laissé est, dans son essence, baroque. Il est à l'encontre de son contemporain italien, Le Tasse qui professe des idéaux Renaissance et qui, par suite de ses traits de caractère mentionnés, ne nous offre que des germes des possibilités baroques. Autre divergence entre eux: chez Gongora, aucune trace de la souveraineté Renaissance, simplement, parce qu'il est fils de l'État espagnol, depuis longtemps unifié, centralisé et, surtout, parce qu'il est de l'époque de l'Inquisition. Saurait-il être mis en parallèle avec Ronsard? Certainement pas. Inutile de revenir aux traits caractéristiques de celui-ci, disons seulement que, à la différence des formes françaises closes conformément à l'idéal Renaissance, le poète espagnol nous présente les formes plus ouvertes, le courant plus libre du baroque. Chez Gongora, il n'y a plus le pétrarquisme de Ronsard — ce trait à variantes individuelles de chacun des poètes Renaissance dont nous avons parlé. Encore un fait, non plus une corrélation historique, quelque chose de tout à fait autre: Ronsard a été considéré par la poésie lyrique française du XIXe siècle comme un ancêtre, elle s'est mise à son école aussi, à celle de toute la Pléiade — qu'il s'agisse de Baulaire, de Heredia et surtout, surtout de Victor Hugo. Avec Garcia Lorca à leur tête, les poètes espagnols de notre siècle ont considéré Gongora, comme le « père de notre poésie moderne ». Encore une précision: l'univers de Balassi est encore plus éloigné de celui du poète espagnol que celui du Tasse ou de Ronsard; abstraction faite des concordances chronologiques, la situation sociale et politique de Hongrie modèle en lui et ses œuvres une conscience humaine et artistique radicalement différente.

Il nous faut maintenant parler, à la suite du rappel de la situation en Hongrie, en Italie, en France et en Espagne, ainsi que des formations poétiques parfois individualisées, mais la plupart du temps généralisées qui lui sont corollaires, de la patrie de Shakespeare, de cette Angleterre où cet incomparable dramaturge et poète est à l'œuvre dans les même années que Balassi. Shakespeare est aussi un poète lyrique et des plus grands. Il l'est dans ses sonnets, mais aussi dans ses pièces de théâtre. Mihály Babits n'a-t-il pas admiré, avant tout, le poète lyrique dans l'âme du dramaturge? Ce sont là des lieux communs. La situation sociale et politique anglaise est également bien connue, ce qui rend l'analyse superflue. Superflu également de souligner que l'œuvre shakespearienne a été en mesure d'exprimer toutes les couches — et tous leurs problèmes — de la société anglaise au seuil de la révolution —, cela dans une perspective universelle qui fournit ses réponses à l'homme de nos jours aussi. Inutile de

nous appesantir plus en détail sur le fait que tout cela est valable pour les sonnets aussi, car ces morceaux à forme close comportent les traits principaux des œuvres scéniques: l'univers des deux genres est en corrélation irréductible — avec, naturellement, les différences propres à chacun. Dois-je parler des affinités de l'auteur des sonnets avec d'autres poètes Renaissance de l'Europe? Car, il en existe entre eux, mais encore plus de différences. Et les affinités se remodèlent, se modifient: plus la personnalité qui y recourt est grande, plus les traits fondamentaux de la Renaissance deviennent autres conformément à la situation du pays donné et au caractère même du créateur. Ainsi, le platonisme imprégnant les sonnets de l'Anglais est à la fois marqué par la Renaissance commune à tous et par l'individualité shakespearienne. Il en est de même pour ce qui est du pétrarquisme qu'on relève aussi chez les prédécesseurs de Shakespeare en Angleterre. De même, la pratique des formes closes est générale chez tous les contemporains, à commencer par celle de la plus générale, le sonnet. Presque tous ces traits peuvent être relevés chez Bálint Balassi aussi, mais refondus au feu des conditions de la Hongrie et de la personnalité du poète. A quel point il en est ainsi, c'est ce qu'il me faut maintenant développer — entre autres. Immédiatement à signaler deux différences essentielles qui complètent, en même temps, l'esquisse sur le poète anglais: les sonnets de celui-ci sont bien plus philosophiques que les poésies de Balassi, ce qui découle de la situation en Angleterre; le poète de Stratford est une personnalité encore plus autonome que le Hongrois qui sauvegarde pourtant presque jusqu'à ses dernières heures l'esprit autonome de la Renaissance.

Prenant notre départ des plus grandes figures de la poésie lyrique de l'époque et nous contentant d'indications sommaires concernant le Hongrois, voici le moment de passer en revue — mais toujours à vol d'oiseau — les particularités de la poésie de Balassi, particularités indissociables de la situation de son pays et déterminées par sa personnalité. Il va de soi que, à cette occasion encore, nous ne manquerons pas de renvoyer, si nécessaire, à tel ou tel de ses grands contemporains.

L'image de Balassi qui nous est offerte par ses œuvres et par sa vie abonde en antagonismes virulents. Nous avons déjà brièvement présenté la société hongroise de ces décennies; tâchons maintenant d'y pénétrer plus profondément. Ce poète vit aux années de début du second servage, au sein d'un monde féodal, pillard et dépravé. La contradiction fondamentale de son existence et de sa création est que lui-même, le représentant en Hongrie de la poésie lyrique Renaissance, de la poésie lyrique prise au sens moderne — est le fils de cette classe féodale. Et non seulement par ses origines. Pour ce qui est de tant de ses actes, de son mode de vie, des apparences, il ne se distingue guère des seigneurs de son temps, dont un des représentants pour ainsi dire symbolique est justement son propre oncle, Menyhárt Balassi. Toutes les passions, tous les emportements de sa classe font rage dans le cœur du neveu. Il est

stupéfiant de révéler à propos d'un porte-parole de l'humanisme de la Renaissance que le supplice de ses serfs ou des prisonniers turcs faisaient sa joie. Ses violences le mettent en conflit avec les autorités. Il fait rouer de coups des gens, entre autres un intendant à qui il avait dû une fessée dans son enfance; aux bains de Selmec, il bat un valet de l'intendant des mines royales, parce que ce manant avait osé s'asseoir près de lui, un seigneur. Un autre homme saute dans un étang pour lui échapper; il donne des coups de pied à l'épouse enceinte de ce même homme. Ainsi, dans la plupart de ses traits de caractère, ce grand poète ne diffère guère de ses pairs. Nous savons aussi qu'au cours de son existence, Balassi se débarrasse de bon nombre de ses vices qui ont d'ailleurs été souvent exagérés; mais ce serait falsifier son portrait que de taire ses déchaînements, sa licence qui sont éléments de sa personnalité riche en conflits internes et externes.

Mais dégageons une autre source des antagonismes: qu'a reçu Balassi de sa classe, dont il était issu et dont le style de vie a si profondément imprégné ses quarante années d'existence? Il n'a bénéficié d'une estime officielle qu'à une seule occasion, mais quelle ironie du sort! Aux festivités du couronnement à Pozsony, il reçoit le titre d'écuyer tranchant — pour avoir joliment dansé! Et c'est tout... Après une jeunesse sans soucis, Balassi n'a connu que des difficultés matérielles; son père orienté sur Vienne avait été soupçonné de félonie par le roi et avait dû fuir le pays, avec toute sa famille. Cependant, il ne doit pas seulement souffrir les conséquences de la politique de Vienne; il doit aussi subir toutes les ignominies de sa classe, du féodalisme; il est dépouillé de ses biens, il mène procès continuel contre sa famille, ses parents les plus proches et jamais sa cause ne l'emporte. Sa situation est telle que, plus d'une fois, c'est son existence quotidienne qui est menacée. Il maquignonne, il fait un mariage d'argent, mais ce mariage l'oppose aux autorités, son enfant est décrété bâtard. Si j'ai aligné ses détails, c'est pour rendre sensible que presque tous les problèmes, presque tous les soucis d'existence de Balassi peuvent être ramenés à des heurts avec sa classe; ses souffrances, ses bouleversements intimes, ses tribulations, ses pérégrinations sont en majeure partie résultats de ces collisions. J'insiste sur cet élément, parce que le poète hongrois a pu ainsi être personnalité créatrice souveraine dans une bien plus grande mesure que tous ses grands contemporains, à l'exception d'un Shakespeare et d'un Michelange: il n'a jamais eu droit aux honneurs, il n'a jamais été au service de la cour, il n'a eu aucune obligation envers aucun grand propriétaire, il n'a été le vassal de quiconque. Cette souveraineté régit son existence jusqu'à son passage, par intérêt, au catholicisme; puis vient l'insupportable solitude, quand la foi catholique l'imprègne aussi, tandis qu'il cherche désespérément une issue à sa destinée: c'est cette période qui, selon les recherches récentes de l'histoire de la littérature, forme celle maniériste de la carrière, de la poésie de Balassi. Une telle situation, une telle création lyrique ne peuvent prendre forme que

dans les conditions de la Hongrie d'alors — et peut-être aussi de la Pologne si semblable. Nous entrevoyons donc dans tout cela des spécificités éminemment centre-européennes; elles rendent sensible l'unique dans le général.

En pensant à l'unique dans le général, à l'individuel et au local parmi les traits fondamentaux généraux de la vision Renaissance, il me faut immanquablement renvoyer à la méthode de création aussi en dégageant et les parallèles, et les différences essentielles au sein des affinités. On pourrait choisir comme exemple, cette fois-ci, Le Tasse dont la personnalité et l'œuvre présentent indubitablement des traits de complexion aussi par suite de l'antagonisme entre la souveraineté et le service de cour, ce qui a hâté l'explosion, le développement d'une manie de la persécution; selon l'analyse de Kretschmer, il a témoigné de tous les symptômes de la schizophrénie. Il serait possible, à ce propos, d'établir le parallèle, mais aussi la différence dans le domaine des particularités de la création lyrique. Une illustration bien plus éclatante sera, cependant, la mise en comparaison avec Pierre Ronsard. Naturellement, je ne veux pas parler du fait mentionné que le chef de la Pléiade se dérobe au conflit causé par l'opposition de la souveraineté et de la vie de cour, ni de cet autre qu'il témoigne, lui aussi, la présence d'une conscience nationale; je désire parler des différences au sein même des affinités, des traits semblables. Chez les deux poètes, nous pouvons nettement distinguer une période sous l'influence de Pétrarque, une autre, sous celle de Marullus. Mais les nuances pétrarquistes reviennent à d'autres occasions aussi chez les deux; chez Balassi, même dans la période dite de Célie. Les deux poètes sont également imprégnés d'esprit platonicien. Les divergences en ce domaine mériteraient une analyse. Dans une de ses études (*Balassi Bálint platonizmusa* — Le platonisme de B. B.), Imre Bán a pesé avec précision « le platonisme spécifique, voire même individuel de notre grand poète ». Pour ce qui est de nous, voyons plutôt la question de cet autre maillon de la Renaissance, l'imitation. Nous savons fort bien — et nous le constaterons cette fois-ci encore — que l'un des secrets de la grandeur du créateur est justement l'unité harmonieuse entre les éléments de liaison, les affinités et ceux individuels, spécifiques. Il y a près de deux décennies, dans *Balassi Bálint Szép magyar komédiája* (La Belle Comédie Hongroise de B. B.), Sándor Eckhardt a démontré que Ronsard, tout comme Balassi, « s'intègre à cette conception esthétique de la Renaissance, qui considère comme l'originalité les innovations dans le genre en langue nationale ». Les sources des deux poètes sont également connues. Cependant, chez l'un comme chez l'autre, ces sources se façonnent — par suite de la méthode et du message de chacun — en une poésie personnelle, profondément ressentie. Pensons à la poésie amoureuse de Ronsard et à celle de Balassi: que de différences dans les nuances des sentiments, dans les accents de l'expression ! A côté de Marullus, les deux ont Johannes Secundus aussi comme modèle. Mais, tandis que cela incite le Français et, en général, les membres de la Pléiade à la composition de morceaux sensuels,

Balassi — toujours selon Eckhardt — « reste toujours discret dans ses sujets, décent dans ses expressions, voire même qu'il évite les tendres babillages, les mièvres roucoulades à la Catulle de ses modèles, alors que, chez les imitateurs français, tout cela est devenu une véritable manière de la poésie d'amour ». Par rapport à ses modèles et à ses contemporains occidentaux, les poésies d'amour de Balassi sont pour ainsi dire pudiques.

Nous relevons les mêmes différences, si nous examinons directement les morceaux pouvant être confrontés de Ronsard et de Balassi. Dès le début de la plupart de ses poésies, le Hongrois s'attaque en plein à son sujet, il décrit et motive, souvent il supplie et marchande qu'il s'agisse de Dieu ou de sa belle. Ronsard ne décrit que rarement sa muse, elle est « belle », plus abstraite, plus symbolique; plus d'une fois, même dans ses supplications, Balassi offre une peinture réaliste. Chez les deux poètes, la nature tient un rôle de choix. Cependant, même si notre poète emprunte les attributs, les métaphores, voire une succession de vers, il nous fait voir un paysage effectif; tandis que, chez le Français, le paysage est presque « spirituel ». A l'encontre de Balassi, Ronsard semble peindre la nature de l'extérieur, il est vrai qu'il le fait avec tout le talent du peintre.

Ronsard, tout commes les autres membres de la Pléiade pouvait chercher ses assises dans une poésie en langue nationale au passé très riche. La poésie hongroise ne présente presque pas d'antécédents en langue nationale — à l'exception des morceaux soigneusement recueillis par Rabán Gerézdi et de l'œuvre — à l'origine certainement plus importante que celle qui nous a été conservée — de Péter Bornemissza, le précepteur de Balassi. Malgré tout, souffrant sa vie et luttant avec la langue, celui-ci a été capable de créer une œuvre individuelle apparentée, dans ses traits fondamentaux, à celle de ses contemporains occidentaux et certainement de non moindre valeur; il a été capable d'exprimer des sentiments compliqués, une poésie lyrique quasiment moderne. Mais, peut-être précisément à cause de cela, les poésies de Balassi sont toujours sur des faits concrets et s'avèrent en elles-mêmes plus concrètes. S'il est fâché, dans ses vers, contre sa belle, il l'est effectivement aussi; s'il prend congé de son pays, c'est qu'il part effectivement, disant adieu à tout ce qui a été jusque-là sa vie. Je ne crois pas faire erreur en avançant que Ronsard et tous ses contemporains occidentaux sont plus abstraits que Balassi. Que de choses ce grand poète ne savait-il pas, ne connaissait-il pas ! Il connaissait le monde alors accessible au savoir humain, il connaissait la plénitude de la vie, la poésie vivante du passé et aussi celle de son présent; ces idéaux ne sont-ils pas en majeure partie identiques à ceux de ses contemporains dont nous avons parlé ? Mais ses connaissances sont encore plus vastes, parce que sa compréhension des langues lui permet d'assimiler tout ce qu'il y a d'assimilable dans l'Europe de l'Est de son temps. Chacun des poètes dont nous avons parlé est *poeta doctus*. Le Hongrois l'est aussi. Cependant, si ma distinction par rapport aux Occi-

dentaux plus abstraits est valable, Balassi témoigne plus que ceux-ci des traits du *poeta natus* qui ne peuvent faire défaut à l'érudit non plus. Mais poussons plus en avant sur le terrain des parallèles: Ronsard a magistralement rendu dans la musique de ses vers celle du cœur; les madrigaux du Tasse étaient chantés; Balassi a composé ses poésies sur le canevas de « chansons », ce qui contribue peut-être à cette musique intime particulière qui est la leur, puisque les chansons connues devaient influer sur la rythmique de ses vers. Tout cela demanderait une analyse plus sérieuse. Cette fois-ci, les brefs renvois suffiront éventuellement.

Les poètes de cette époque utilisent tous des formes closes, ils sont des maîtres en composition. Il en est ainsi même du Tasse souffrant de sa manie de la persécution, en conflit avec le monde intérieur et extérieur. Notre poète compose, lui aussi, magistralement. (Dans le cadre de ses importantes recherches sur Balassi, nous devons souligner la portée des analyses de Béla Varjasi à ce sujet.) Pour ne citer qu'un exemple, pouvons-nous trouver d'œuvre lyrique plus parfaitement agencée que le *Chant de soldat* (Katonaének)? Et que dire des formes poétiques irréprochables, à commencer par les sonnets? Là, l'idée me poursuit que dans le monde sens dessus dessous de l'époque, les formes closes, hamonieuses ne représentaient pas seulement la tradition Renaissance, mais aussi le pôle contraire des sordides réalités: face aux contradictions internes et externes, face à la disharmonie, elles faisaient figure de colonnes de la discipline. Balassi connaissait la plupart des formes closes sollicitées par ses contemporains, mais — même dans ce cas — il a été capable de créer quelque chose de spécial, de différent, d'individuel dans la strophe qui porte son nom. La *strophe Balassi* est une forme non moins close que l'apogée du genre, le sonnet; ses antécédents, sa naissance n'ont pu être éclaircis, malgré de sérieuses recherches, mais ce qui est certain, c'est que, très rapidement, cette strophe a trouvé sa place dans la poésie hongroise, dans les *Poésies d'amour et de noces* (Szerelmi és lakodalmi versek), dans *le Chansonnier de Vásárhely* (Vásárhelyi daloskönyv); disons aussi que Albert Szenczi Molnár a également mis à contribution cette strophe dans l'adaptation en hongrois d'une citation antique de *De summo bono*.

Abandonnons les mises en comparaison et revenons, pour terminer, à la personnalité et à l'œuvre de Bálint Balassi dont la vie a été intégralement vécue et qui a intégralement exprimé le monde Renaissance de Hongrie. Ces derniers temps, c'est Tibor Klaniczay qui a développé le plus en détail la question dans ses études comme *le Poète de l'amour* (A szerelem költője).

Dans le labyrinthe du féodalisme, l'existence de Bálint Balassi se fait toujours plus malheureuse; il n'y a nulle issue, c'est la désillusion, l'abandon total, la solitude, tout ce qui se retrouve dans maintes de ses magnifiques strophes. Balassi devient un isolé, il vit en étranger dans son pays, il ne trouve nul soutien dans ses propres pairs, tout se retourne à son détriment; les soupçons du roi

pèsent sur le poète qui semble pactiser ou pactise véritablement avec la Transylvanie, avec le Turc. « Je suis comme sans feu ni lieu — nous dit-il avec une franchise vraiment lyrique — et, ayant perdu ma seule habitation, je dois me faire escargot, je porterai ma maison sur mon dos. . . » Même les grands espoirs de l'amour le trompent, il brûle la bougie par les deux bouts, mais il ne connaît jamais l'accomplissement selon ses rêves. Depuis toujours, une immense passion le pousse, le cravache aussi bien dans la quête des biens matériels que dans celle de l'amour. Il n'aspire qu'à la stabilité, au calme, pas un instant il n'y arrive. Et près d'une femme, le poète a-t-il connu au moins une seule fois le bonheur? — Nous en doutons. Quelle contradiction entre poésie et réalité !. Sa vie a été une suite d'aventures amoureuses, il a traqué le bonheur par la sensualité, mais il ne l'a trouvé nulle part, sauf dans ses rêves. Pour Balassi, l'amour est, dans une mesure notable, le même que pour Ady: le désir désespéré et inutile du solitaire pour s'arracher à sa solitude. Ovide rêve de sa Julia; Dante, de sa Béatrice; Balassi, avec le même feu, de cette Anna Losonczy — inaccessible. Sa poésie présente toute la gamme du sentiment amoureux depuis les intrigues éphémères jusqu'à la grande et profonde affection durant toute une vie, depuis les caprices arrogants jusqu'à l'implorante humilité. Mais le grand bonheur — Anna et la famille qu'il espérait d'elle — ne sera pas son lot. Sur le plan spirituel, il ne fait qu'un avec Anna, sa personnalité élevée jusqu'aux nues tisse inextricablement ses jours et ses nuits. Dois-je insister sur ce sentiment que ses contemporains ont également connu, sur ce sentiment qui est, tout de même, autre chez Balassi et chez eux?

Il me faut aussi dire brièvement qu'en pleine lassitude, en plein désespoir, sa poésie religieuse se hausse tout naturellement aux sommets des lettres mondiales. En ce siècle et dans beaucoup d'autres encore, les crises, les désespoirs, les frayeurs sans issue ne peuvent conduire qu'au sentiment religieux. Nous sommes au XVIe siècle et, à côté des morceaux par excellence pieux, toute la poésie de Balassi est imprégnée de religion, surtout de cette religiosité protestante spécifique qui est en procès avec dieu, qui marchande, qui implore, qui exprime si éloquemment le développement social; nous n'en trouvons de pareille ni avant, ni après Balassi, sauf peut-être en notre siècle, chez cet Ady contestataire de dieu, parfois à foi faiblissante, parfois simplement sans foi. Toute la poésie lyrique de Balassi, ces œuvres tournées vers la plénitude de la vie sont d'un bout à l'autre tissées de cette religiosité si particulière, mais aussi bien ses morceaux d'amour que ses chansons pieuses sont en définitive conditionnés par la vie aux confins hongrois. Cela demande quelques phrases, d'autant plus qu'il y eut une période de la recherche littéraire où l'accent n'était mis que sur ce seul élément, tandis que, de nos jours, on a tendance à l'oublier.

Le fait est indéniable: ce Balassi qui n'a su connaître la plénitude du bonheur, de l'existence, ne trouve la tranquillité, de belles et profondes joies que parmi ses soldats, dans les fortifications de nos confins. Sa vie ne se réalise

intégralement que parmi « les bons et preux gars ». Rejeté de tous, chassé de partout, il retrouve son âme parmi ses compagnons d'armes. Partout il n'a eu pour lot que des souffrances; mais « les grands et larges prés, les beaux bocages, les forêts » éloignent de lui, par leur magie, le monde si décevant. Il rencontre sur son chemin souillures et horreurs; mais il trouve, parmi les soldats des confins, la vocation et la satisfaction. L'atmosphère du combat, de la vie des hommes d'armes l'accompagne toute sa vie, tout comme les soucis, les souffrances, les épreuves. Et la vie de soldat ne lui réserve ni souci, ni souffrance: les sorties des châteaux, la constante proximité de la mort, la « belle honorabilité » de la vie d'homme seront pour Balassi l'« exemple du mérite humain ».

Pourquoi accorder une telle importance à ce domaine — pourrait-on me rétorquer —, quand ses poésies sur la vie militaire sont en très petit nombre par rapport à celles d'amour ou religieuses? Mais, à mon opinion, dans ce cas, ce ne sont pas les statistiques qui tranchent. Le développement de la littérature en est encore au stade de l'imitation. Il nous faut donc apprécier que la philologie a révélé les sources de presque tous les morceaux d'un autre genre de Balassi. Au-delà des sources, il s'agit certes là de créations individuelles, les tournures empruntées servant à Balassi à exprimer ses propres sentiments. Mais ceci donne, tout de même, matière à réflexion: chaque fois que le poète fait revivre le monde du soldat, la philologie reste muette. Selon la très pertinente constatation de Sándor Eckhardt: « Dans nul autre pays, ce chant guerrier imprégné d'un pathétique hautement éthique n'aurait été possible. Là où quelque chose de semblable s'est manifesté, comme en Pologne, c'est à la vie de Balassi aux confins qu'on a puisé, c'est elle qu'on a adaptée aux horizons infinis de la plaine ukrainienne; Czahrowski a partagé l'existence de soldats des confins hongrois, il a emporté dans son pays la magie de la poésie héroïque de Balassi et il a tenté de chanter les louanges de confins dans sa langue maternelle. » Ainsi, la vie aux confins est l'assise même de l'existence de Balassi, et, quasiment, de presque toute son œuvre. Car les confins ont signifié, pour lui, non seulement la « belle honorabilité » ou l'« exemple du mérite humain », mais encore l'inexorable voisinage avec la mort. Et quiconque vit dans l'ombre menaçante de la disparition, vit à un rythme plus rapide, avec plus d'intensité. Il vit l'amour plus intensément et, s'accrochant à dieu, il s'accroche plus intensément aux joies, à la vie. De la sorte, les confins imprègnent toutes ses poésies amoureuses et pieuses, tout son caractère.

Nous venons de tenter une esquisse des affinités universelles et des traits individuels de la vie et de la poésie lyrique de Balassi. C'est justement parce qu'il a fondu ensemble et à un très haut niveau artistique la poésie savante de la Renaissance européenne et la poésie des Hongrois et des peuples voisins que ce poète est d'une individualité si marquante, l'un des plus grands des lettres hongroises, est-européennes et universelles de son époque.

QUELQUES POÉSIES DE BÁLINT BALASSI*

Chanson pour buveurs de vin

La sainte Pentecôte est la saison bénie,
Climat salubre et ciel serein et temps exquis
Et vent si doux pour ceux qui vont à l'aventure.

Déjà le rossignol à chanter se dispose,
Pour embaumer la vie tu fais fleurir les roses
Et des vertes forêts chatoyer la parure.

Sous les buissons la violette s'alanguit,
L'eau neuve rend plus purs les ruisseaux et les puits,
Tu donnes belle humeur aux destriers rapides.

De leur longue fatigue ils vont se reposer
Et se repaître d'herbe tendre et de rosée
Qui font la foulée souple et le sabot solide.

Et vous aussi, soldats valeureux des confins,
Vous parcourez les prés nouveaux dont le parfum
Par ce temps clair vous réjouit et vous enchante.

L'un mène sur le pré son cheval et le panse,
Deux compagnons assis dans l'herbe font bombance,
D'un autre, l'armurier polit l'épée sanglante.

Infiniment la terre aussi se renouvelle,
De ses noires nuées tu as lavé le ciel,
Les bêtes en tous lieux retrouvent leur vigueur.

Béni soit Dieu qui nous donna des temps si doux,
Chantons joyeusement sa grâce, égayons-nous,
Tous ensemble, louons le saint nom du Seigneur.
(vers 1583)

En évoquant le nom d'une jolie fille

Triste et découragé,
Sur un sol étranger
Je mène une vie misérable.
Mon cœur est dans l'ennui
Le chagrin me poursuit,
D'avance tout effort m'accable.

Je rêve au doux pays
Qui était ma patrie
Et au bel amour qui me hante.
Quand je pense à la vie
Que j'y menais jadis,
Soudain je pleure et me lamente.

J'erre, désemparé,
Tel un faon égaré
Appelant sa mère à longs cris.
Je gémis et j'implore
Mon cœur est à la mort
Dans cet exil où je languis.

* *Anthologie de la Poésie hongroise*, Paris, 1962, Éditions du Seuil. — Les traductions sont de Lucien Feuillade.

Et puisqu'elle est si loin,
Je prie Dieu tout au moins
Qu'il me permette de l'entendre,
Celle qui eut de moi
Dans les jours d'autrefois
Un amour si fort et si tendre.

Mon courage en dépend,
Mais à peine j'entends
Par vague rumeur parler d'elle.
Je ne sais plus que dire,
Je n'ose m'enquérir,
Prisonnier muet, de ma belle.

O belle, tu me rends
Aussi triste et dolent
Que le soleil dessous l'orage,
Ou ce bel arbre vert
Que le cruel hiver
Soudain décolore et saccage.

Tourtereau solitaire,
Je n'ai plus sur la terre
Que deuil et tristesse infinie.
Et ni danses joyeuses
Ni chaînes précieuses
Ne me rendraient goût à la vie.

L'enfant sans toit ni père
Ou l'ermite au désert
Ont seuls une vie si cruelle.
Je ne vis, je languis:
Je n'existe, je suis;
Mes chagrins sont peines mortelles.

Montagnes, pâturages,
Vallons, jolis bocages,
Que si souvent je parcourais
Pour voir et pour entendre
Le gibier doux et tendre
Et les oiseaux dans la forêt,

Je demande au Seigneur
Que ces lieux enchanteurs
Restent pleins de grâce pour celle
Qui me donna l'amour,
Et qu'aux vœux des beaux jours
Son cœur à jamais soit fidèle.

(entre 1580 et 1584)

De l'amour éternel du poète

Cités, palais de pierre,
Châteaux forts et chaumières,
Le temps les grignote et les brise.
Gloire, honneur et puissance,
Force et magnificence,
Moins de temps encore les épuise.
Lys, églantines blanches,
Violettes, pervenches,
Pour eux il suffit d'une bise.

Princes et dignitaires,
Majorats séculaires,
Leur gloire est celle d'un instant.
Les rochers s'évaporent,
La cendre s'élabore
En montagnes, avec le temps.
La beauté d'une femme
La gloire qu'on proclame,
Sont poudre d'un feu de printemps.

Déjà vieillit l'espace,
La montagne se tasse
Et la mer s'en va en fumée,
Le ciel se couvre d'ombre,
Le soleil devient sombre,
Et soudain, la boucle est fermée.
Une histoire s'efface,
Une autre prend sa place
Sur le marbre des destinées.

Colère, jalousie
se feront courtoisie,
Et mourra la haine en chantant.
Si le Seigneur veut rendre
Tous ses dons à la cendre,
Il en sera comme il l'entend.
Seul mon amour fidèle
Aux flammes éternelles
Bravera l'espace et le temps.

Né pour l'éternité
Il en a la clarté,
Tel qu'il fut, il est, il doit être;
C'est au doigt de Lazare
La goutte de nectar
Qui rafraîchirait tout mon être.
O belle, prends ces vers,
Joins-les à ceux d'hier,
Car c'est toi qui les a fait naître.

(vers 1588)

Où le poète évoque les plaintes de Célie

Entends le rossignol,
Il pleure, il se désole,
Un berger a pillé son nid.
Il va de feuille en feuille,
Volette et se recueille
Dans une tristesse infinie.
C'est pour la mort d'un frère
Qu'ainsi se désespère
Le tendre cœur de ma Célie.

Au printemps la rosée
Doucement va poser
Ses pleurs sur la rose inclinée.
Sous la fraîche liqueur,
La belle ouvre son cœur,
Rouges pétales étalés.
Célie est une rose
Dont le doux yeux arrosent
Le beau visage désolé.

Comme un lys élancé,
Qu'une main a brisé
Cède à son destin misérable,
Ainsi est ma Célie
Dont la tête jolie
Ploie sous la douleur qui l'accable,
Comme rosée d'avril
Ou perles sur un fil
Coulent ses larmes adorables.

(1589 ou 1590)

Le bain

Du bain s'est élevée
Une énorme buée
Qui m'a soudain émerveillé.
C'est tout simple, mon Dieu !
Me dit l'homme du lieu,
Car Célia s'y est installée.
Par son corps dénudé
L'eau est tout enflammée
Et monte vers nous en fumée

Comme un paon dédaigneux
Au soleil radieux
Se prélasse, queue déployée,
Ou comme un arc-en-ciel
De couleurs étincelle
Si brillamment après l'ondée
C'est ainsi que Célia
A la danse s'en va
De maints reflects toute parée.

Quant un beau soleil nage
A travers les nuages,
Leur blancheur estompe ses feux.
Ainsi d'un pâle éclat
Le voile de Célia
Laisse rayonner ses cheveux.
Son corps en est couvert
Sous sa croix de lumière
Brille son sein délicieux.

A la pointe du jour
S'éteignent tout à tour
La lune et les astres du ciel;
Et d'un même malheur
Que la plante en sa fleur
Se ternit l'éclat des pucelles
Lorsque soudain surgit
Célia qui nous ravit
Plus qu'aucune étoile nouvelle.

(vers 1590)

Sur Fulvie

Plus longuement Julie,
Plus tendrement Célie,
L'une après l'autre j'ai aimé.
De l'une avec tristesse,
De l'autre avec tendresse

Je me suis enfin séparé.
Aujourd'hui, de Fulvie
M'a saisi pour la vie
L'amour dont je suis enflammé.

Le poète supplie Dieu

Dieu de grâce, j'ai mis
Mon espoir et ma vie
Entre tes pitoyables mains.
Protège-moi, Seigneur,
Je n'ai plus que ton cœur,
Montre à ton fils le vrai chemin.

Depuis mes tendres jours,
J'implore ton secours,
Je n'attends rien que de ta grâce.
Comme un fils vers son père,
Je chemine et j'espère,
Mes regards tournés vers ta face.

Et aujourd' hui encore,
Je t'attends, je t'implore,
O Seigneur de miséricorde.
Je suis ton fils soumis,
Je me livre et m'appuie
A ce bras fort que tu m'accordes.

Pourquoi Dieu qui m'écoute
Voudrait-il que le doute
Dans le danger me précipite?
Par ton fils je demeure,
Sous ta garde, Seigneur!
Ma vie dans la tienne est inscrite.

Du haut de ta grandeur,
Écoute le pécheur,
Et la prière qu'il t'adresse.
Dans ses combats humains
Montre-lui le vrai bien
Et les trésors de ta tendresse!

Donne à mon existence,
Par haute bienveillance,
L'espoir que je forme pour elle.
Je m'en remets à toi,
Seigneur, protège-moi,
Bénis cette tête mortelle.

Et tout comme au printemps
Par faveur tu répands
Ta belle rosée sur les fleurs,
D'une main printanière,
Exauce la prière
Que te fait ton vieux serviteur.

D'un cœur joyeux et fort,
Jusqu'au jour de sa mort,
Qu'il chante ta grâce infinie!
Que plus que tout il t'aime
Dans ta grandeur suprême,
Et que ton saint nom soit béni!

C'est auprès du rivage
Que j'écris cette page,
Face à face avec l'Océan,
Et date ce poème
D'un certain jour de l'an
Mil cinq cent quatre-vingt-onzième.

(1591)

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3—4), pp. 309—326 (1977)

Der deutsche antifaschistische historische Roman

Von

ANTAL MÁDL

(Budapest)

Im deutschen Roman antifaschistischen Charakters waren besonders zwei Typen vorherrschend, der historische und der Gesellschaftsroman. Der Gesellschaftsroman berichtete über das Gastland des Emigranten oder tastete sich, teils aufgrund von früheren Erfahrungen, teils an Hand von neueren Nachrichten, an die Verhältnisse in Hitlerdeutschland heran. Ein geeignetes Thema zu finden war aber ungeheuer schwer, denn ohne unmittelbaren Kontakt mit der sprachlichen Umwelt und ohne täglich sich wiederholende Eindrücke aus der Heimat kann ein Kunstwerk nur unter äußersten Schwierigkeiten entstehen. Nicht viel einfacher war die Aufgabe, wenn ein Autor sich ein Thema aus dem Leben des Gastlandes wählte, denn hier fehlten meistens, besonders in den ersten Jahren, noch allzu sehr die persönlichen Kontakte.

Es ist leicht zu verstehen, daß unter solchen Umständen im Schaffen der meisten Emigranten-Schriftsteller recht bald eine Unsicherheit eintrat. Sie fanden schwer geeignete Themen bzw. drohte ihnen auch die Gefahr, daß ihre Darstellungen viel an Wirklichkeitsgehalt einbüßen. Nur wenigen ist es gelungen, — und auch diesen erst später, wie etwa Anna Seghers —, ein überzeugendes und erschütterndes Bild von den Verhältnissen in Deutschland zu entwerfen. Wenn man dazu noch die alltäglichen Existenzschwierigkeiten hinzunimmt, denen die Emigranten ausgesetzt waren sowie die speziellen Probleme bei den sehr beschränkten Publikationsmöglichkeiten der dichterischen Emigration, so hat man ein einigermaßen umfassendes Bild von der deutschen antifaschistischen Emigration im westlichen Ausland. Das Beispiel kommunistischer Emigranten in der Sowjetunion beweist es, daß dort die Situation bereits vom Anfang an eine ganz andere war. Vielseitige Publikationsmöglichkeiten waren ihnen von Anfang an gesichert.

Erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre konnten deutsche antifaschistische Dichter und Schriftsteller zum Teil die oben erwähnten Schwierigkeiten überwinden. Auf die tiefe Einwirkung des Emigrantendaseins auf das dichterische Schaffen verweist unter anderem Hugo Bieber, der noch 1938 in einem Vortrag sich vornimmt, zu untersuchen, »ob und inwiefern das Abgeschnittensein von der Heimat ihr (der Emigranten — A. M.) literari-

sches Schaffen verändert, befruchtet oder lähmt.«[1] Nur ganz Wenigen ist es gelungen, ihr Schaffen nach 1933 kontinuierlich fortzuführen, aber auch bei ihnen gibt es vorübergehend Unsicherheiten. Sogar ein Thomas Mann überlegt sich in der Mitte seiner *Joseph*-Tetralogie, ob er nicht die Arbeit unterbrechen und ein Bekenntnisbuch schreiben sollte. Bei anderen ist diese Anfangsschwierigkeit bzw. der Bruch, der einer Krise gleichkommt, noch viel akuter hervorgetreten.

Ein sehr anschauliches Beispiel für eine solche Krise bietet Klaus Mann, dessen erster Emigrationsroman, die *Flucht in den Norden* (1934) »...von den Leiden, Seligkeiten und inneren Kämpfen eines jungen Menschen unserer Tage« handelt, »der es noch nicht gelernt hat — aber es lernen will —, sein individuelles Glück mit dem, was er als seine Pflicht empfindet, zu vereinigen.« Sein »zweiter in der Emigration geschriebener Roman hat den Titel *Simphonie Pathétique* (1935) und berichtet vom bitteren und rührenden Leben des Komponisten Peter Iljitsch Tschaikowsky. Dieses Buch enthält nichts 'Aktuelles' — oder enthält es doch nur auf eine indirekte, übertragene Weise«. Es »handelt... nicht so sehr von der Schwäche des Künstlers — dieses höchst gefährdeten Menschentyps —, als von seiner moralischen Widerstandskraft. — Übrigens versucht meine Erzählung ein Bild zu geben von der bürgerlichen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts — von ihrem späten, schon problematischen Glanz. Noch fühlt man sich halbwegs sicher; noch gestattet man es sich, das Schöne wirklich zu lieben und dem Künstler beinah etwas wie gesellschaftliche Macht einzuräumen; aber das Gewissen dieser Gesellschaft ist nicht mehr ganz gut, schon macht sich das 'Unbehagen' bemerkbar — und am deutlichsten natürlich bei den Künstlern, die am sensibelsten, am hellhörigsten sind —: Die Luft ist schon etwas stichig, die großen Ungewitter künden sich an...« Auch das dritte Romanwerk von Klaus Mann zeugt noch deutlich von dieser Schwierigkeit im Dasein des Emigranten. Er versuchte in *Mephisto. Roman einer Karriere* (1936), der ein Gegenwartsthema aus Hitlerdeutschland bearbeitet, »einen Menschen aus diesem Typus, diesem Symbol Hendrik Höfgen zu machen — einen Menschen von Fleisch und Blut, mit seinen Schwächen, seinen Lächerlichkeiten, Zartheiten, seinen Aufschwüngen und seinen Niederlagen.« Wie bekannt, waren es unmittelbare Erlebnisse, die Klaus Mann diesen Stoff lieferten. Der Schriftsteller behauptet zwar: »Dieses Buch ist nicht gegen einen Bestimmten geschrieben; vielmehr: gegen den Karrieristen«[2] — doch sind die Anspielungen auf den Schauspieler Gründgens, auf Erika Manns ersten Gatten, so eindeutig, daß der Angriff, es sei ein Schlüsselroman, kaum zurückgewiesen werden kann. Auf jeden Fall ist es dem Münchener Nymphenburger Verlag bis heute noch verboten, eine neue Auflage des Romans wegen der Anklage des Adoptivsohns von Gründgens auf den Markt zu bringen. Erst in den folgenden Jahren ist es Klaus Mann gelungen, teils

mit historischen Stoffen, teils mit Themen aus dem Emigrantenleben, aber auch dann nur vorübergehend, diese Krise zu überwinden.

Die Bemühungen der kommunistischen Dichter und Schriftsteller, die Emigration für die antifaschistische Front zu gewinnen, zeigte um die Mitte der dreißiger Jahre ihre ersten Erfolge; es bildete sich eine internationale antifaschistische Front heraus, der sich von den Schriftstellern auch die bedeutendsten bürgerlichen anschlossen. Die spanischen Ereignisse von 1936 an sowie »die außerordentliche Konferenz der Internationalen Schriftstellervereinigung zur Verteidigung der Kultur über die besonderen Aufgaben des Schriftstellers angesichts der verstärkten faschistischen Agression am 25. Juli 1938« in Paris bzw. noch früher die Beteiligung zahlreicher deutschen Antifaschisten am Schriftstellerkongreß in Moskau (1934) stellten auch an die Dichter und Schriftsteller konkrete Aufforderungen: die Entlarvung des Hitlerregimes, die Rettung Deutschlands, Europas und der ganzen Welt von der faschistischen Gefahr, tritt immer mehr in der Vordergrund.

In dieser Situation greifen mehrere bekannte, unter ihnen auch hervorragende Dichter und Schriftsteller zu historischen Themen, beziehungsweise bekommen ihre bisherigen Werke mit historischen Themen von neuem Bedeutung, rücken in den Mittelpunkt der Diskussionen und werden oft zum Gegenstand wichtiger Auseinandersetzungen. Lion Feuchtwanger setzte seine Reihe historischer Romane fort; nach *Jud Süß* und *Die häßliche Herzogin* veröffentlichte er 1936 bereits *Den falschen Nero* und die ersten zwei Teile seiner *Josephus*-Trilogie. Von Heinrich Mann erschien 1935 *Die Jugend des Königs Henri IV.*, und der Autor arbeitete bereits am zweiten Teil des Romans. Bruno Frank schrieb seinen *Cervantes*-Roman (1934), Gustav Regler *Die Saat* (1936), Alfred Neumann den *Neuen Cäsar* (1934), und auch Hermann Kesten brachte mehrere historische Romane heraus.

Auch die Kritik, eine heftige Diskussion ließ nicht lange auf sich warten. Kurt Hiller — der hier anstelle von manchen anderen zitiert werden soll — vertrat einen äußerst ablehnenden Standpunkt: »Wenn das Belletristengezücht mit Büchern über Katharina von Rußland, Christine von Schweden, Josephine von Frankreich, über Ferdinand den Ersten, Philipp den Zweiten Napoleon den Dritten, den falschen Nero und den echten Peter, mit dieser ganzen... Wissenschaft des Nichtwissenswerten dem Publikum Kleister ins Gehirn schmiert und uns Verantwortungsschriftstellern, uns Denkmännern, uns Vorbereitern des Morgen die Luft nimmt, so treffe dieses Pack von Gestrigen der saftigste Fluch.« Bei Hiller fehlen auch die — etwas böse klingenden — Anspielungen auf die wirtschaftlichen Vorteile solcher Romanciers nicht: »Hitler wird übermorgen Kaiser von Europa sein, weil ihr heute geldgierig und feige vor der Forderung des Tages flieht.«[3] Bereits von 1933 an herrscht gelegentlich auch in der Presse ähnliches Mißtrauen gegen den historischen Roman. Ernst Ottwalt glaubt in seiner Rezension über Thomas Manns *Joseph I.* und *II.*

über deutsche Literaten zu sprechen müssen, die sich «in Scharen aus der drückenden Problematik der Gegenwart in die Vergangenheit« zurückziehen. Er fühlt sich auch gezwungen, »einmal in aller schmerzenden Offenheit« die Frage zu stellen: »wem dient und nützt Thomas Manns Romantriologie?« und behauptet: »wenn man nach gründlicher und oft wiederholter Lektüre der *Geschichten Jaakobs* sich zu vergegenwärtigen sucht, welche lebendigen Impulse denn nun eigentlich von diesem Werk ausgegangen sind, so bleibt das Gefühl einer peinlichen Leere, eines peinigenden Unbehagens.«[4]

Grundsätzlich anders klingt — wenn auch mit Vorbehalt — der Einwand von Georg Lukács gegen den historischen Roman. In einer Rezension des *Henri IV.* von Heinrich Mann stellt er 1938 fest, »...daß der historische Roman immer stärker in den Mittelpunkt der Produktion der antifaschistischen Emigration aus Deutschland rückte.« Diese Erfahrungen bewogen ihn bereits ein Jahr zuvor in seinem bedeutenden Werk, *Dem historischen Roman*, die ganze Gattung einer umfassenden Analyse zu unterziehen, die neben Anerkennung der besten Leistungen der Gattung im Grundton doch eher warnend und zurückhaltend als bejahend ist.

Es fehlt aber auch an Verteidigern der Gattung nicht. Vor allem sind es die Schriftsteller selbst, die außer ihren eigenen Romanen, die sie vorlegten, auch unmittelbar an den Diskussionen teilnahmen. Besonders Alfred Döblin und Lion Feuchtwanger spielen in dieser Beziehung eine wichtige Rolle: Döblin erwies sich als heftiger Verteidiger des historischen Romans. In seinem Aufsatz, *Der historische Roman und wir*, der 1936 erschien, schreibt er: »Es ist schließlich zu fragen, wie das Gespräch heute überhaupt auf den historischen Roman kommt. Viele von uns leben in der Emigration. Eine Gesellschaft, mit deren Schicksal wir verwachsen sind und deren Sprache die unsrige ist, umgibt uns nicht. Wir sind aus dem Kraftfeld der Gesellschaft, in der wir lebten, wenigstens physisch, physikalisch, entlassen und in kein neues eingespannt. Da finden sich wenige Dinge, die der Tätige braucht und die ihm als Lebensreiz dienen. Ein großer Teil des Alltags, der ihn umgibt, bleibt ihm, wenigstens lange Zeit stumm. Das ist so in allen Emigrationen. Hier entsteht ein gewisser Zwang zum historischen Roman, für den Erzähler. Es ist eine Notlage. An sich ist der historische Roman selbstverständlich keine Noterscheinung. Aber wo bei Schriftstellern die Emigration ist, ist auch gern der historische Roman. Begreiflicherweise, denn abgesehen vom Mangel an Gegenwart, ist da der Wunsch, seine historischen Parallelen zu finden, sich historisch zu lokalisieren, zu rechtfertigen, die Notwendigkeit, sich zu besinnen, die Neigung, sich zu trösten und wenigstens imaginär zu rächen.« Auch die Frage nach der Existenzberechtigung des historischen Romans wird von Döblin meisterhaft formuliert: »Welches ist heute unsere Sache, die des Autors und des Lesers, welches sind die Prinzipien, mit denen

man historische Stoffe wählt, durchdringt und tätig gestaltet.?« Die Antwort, die Döblin darauf gibt, ist bereits im Sinne der breiten antifaschistischen Volksfront formuliert: »Die Entlarvung und Anprangerung dieser ungeheuerlichen Entartung, das ist das Eine, was dem, der heute schreiben will, mit auf den Weg zu geben ist —, als Aufgabe und Kraft, die den Zauberstab bewegt. Es ist das Negative. Positiv: die Autoren haben sich weit aus der Sphäre der Gewalt, der Menschenverachtung und der Grausamkeit zu entfernen. Sie haben die Feigheit und die bequeme Unklarheit zu vermeiden. Das Schreckliche ist nicht um seinerselbst willen aufzusuchen, sondern als abscheulich und entartet zu zeichnen. Der unermüdliche Kampf aller Menschen, besonders der Armen und der Unterdrückten um Freiheit, Frieden, echte Gesellschaft und um Einklang mit der Natur, gibt genug Beispiele für Tapferkeit, Kraft und Heroismus. Und wer sie aufsucht, wird in jeder Epoche mehr davon finden, als die toten Menschen, die armseligen Gehäuse der Welt ahnen.«[5]

Feuchtwangers Verteidigung des antifaschistischen historischen Romans kommt einem Bekenntnis gleich: »Ich habe zeitgenössische Romane geschrieben und historische. Ich darf, nach schärfster Gewissenprüfung, erklären, daß ich in meinen historischen Romanen die gleichen aktuellen Inhalte zu geben beabsichtige wie in den zeitgenössischen. Ich habe nie daran gedacht, Geschichte um ihrer selbst willen zu gestalten, ich habe im Kostüm, in der historischen Einkleidung immer nur ein Stilisierungsmittel gesehen, ein Mittel, auf die einfachste Art die Illusion der Realität zu erzielen.«

Wie in anderen literarkritischen bzw. literarwissenschaftlichen Diskussionen, konnte auch der Streit um den antifaschistischen historischen Roman in den dreißiger Jahren nicht endgültig ausgetragen werden. Heute steht man den heftigen Angriffen gegen den historischen Roman etwas unverständlich gegenüber, gehören doch die Romane Lion Feuchtwangers, Heinrich Manns *Henri IV.*, Thomas Manns *Lotte in Weimar* und andere Werke dieser Gattung unbedingt zu den bedeutendsten antifaschistischen Werken. Ein näherer Blick in die damaligen Verhältnisse kann uns aber davon überzeugen, daß die Diskussionen über den antifaschistischen historischen Roman gleichzeitig mit der Entstehung der ersten bedeutenden Werke dieser Gattung einsetzten, woraus zu schließen ist, daß die Angriffe viel mehr eine frühere Situation der Gattung des historischen Romans zur Grundlage nahmen, beziehungsweise, daß man sich in der Diskussion gegen bestimmte Vermutungen richtete und einer angeblich drohenden Gefahr vorbeugen wollte.

Zu einer richtigen Einschätzung der ganzen Diskussion, die um den historischen Roman geführt wurde bzw. zu einer objektiven Bewertung der speziellen Gattung des antifaschistischen historischen Romans kann man erst gelangen, wenn man die Vorgeschichte der Gattung in der deutschen Literatur etwas näher betrachtet, und auch die weiteren Werke in Betracht

zieht, die nach der Diskussion der dreißiger Jahre entstanden sind. Die relative Schwäche des deutschen Romans veranlaßte bereits Georg Lukács — der seine Beispiele sonst in allen seinen Werken mit besonderer Vorliebe aus der deutschen Literatur nimmt —, den Prototyp des historischen Romans in der englischen Literatur, bei Walter Scott zu suchen und zu finden. In der deutschen Literatur hat nicht einmal die Romantik, die sich in ihren Zielsetzungen mit besonderer Vorliebe der Vergangenheit zuwandte, zu einer kontinuierlichen Entwicklung des historischen Romans geführt. Die Alleinherrschaft des Bildungs- bzw. Erziehungsromans war durch *Goethes Wilhelm Meister* für das ganze 19. Jahrhundert so bestimmend geworden, daß Werke mit historischen Themen, wie z. B. Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* oder Ludwig Tiecks *Sternbald* über die Meistersänger — beide Künstlerromane —, die »die romantische Poesie als die eigentliche Lebensmacht des Menschen verherrlichen«, sich als historische Romane noch keinesfalls behaupten können.

Dieser ersten Stufe deutscher romantischer Geschichtsromane folgt Achim von Arnims Werk, *Die Kronenwächter*, bei dem »aus dem Stimmungsmittel der historisch-individuelle Gegenstand stärker« hervortritt. Durch das Werk, »...das geplant war als ein Teppich, der das ganze wirtschaftliche, künstlerische und sittlich-religiöse Dasein des deutschen Spätmittelalters und der Reformationszeit zum tiefsinnigen Bilde vereinigte«, soll »die Geschichte in ihrer höchsten Wahrheit... den Nachkommen ahnungsreiche Bilder« vermitteln, die »in die Volksseele einen Einblick gewähren».[6] Für die weitere Entwicklung der Gattung ist an erster Stelle jedoch nicht Arnims Werk, sondern der Einfluß von Walter Scott bestimmend gewesen. Die Experimentierlust der Jungdeutschen und ihrer Zeitgenossen war vor allem der eigenen Zeit zugekehrt, und so konnten bestenfalls historisch gefärbte Genrebilder den weiteren Verlauf des historischen Romans bezeichnen. Wilhelm Hauff und Willibald Alexis gewinnen zwar im Vergleich zu Arnims Roman an realistischer Schilderung, indem sie sich anstatt von Reich und Nation auf einen engeren Bereich beschränken. Sie laufen aber dadurch Gefahr, sich im Provinziellen zu verlieren.

In der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts finden wir dann zahlreiche Versuche, die Döblin kurz und treffend folgendermaßen charakterisiert: »Historische Romane gab es in Deutschland viel, von Leuten, die keine Emigranten waren, aber was waren das für welche? Da waren die Erfolgsromane des Ägyptologen Ebers, dann die Romane aus der Römer- und Gotenzeit von Felix Dahn, dann die historischen Bücher von Gustav Freytag *Die Ahnen*. Warum sind diese Bücher so verstaubt? Nicht wegen der literarischen Unfähigkeit ihrer Verfasser, denn es waren ausgezeichnete Könner dabei. Sondern weil die Autoren durch die politische Kastration, der der Deutsche unterlag, unfähig wurden, historische Stoffe zu mobilisieren. Sie drangen

daher nicht zu jener einzigen Echtheit vor, die dazu befähigt, nämlich zu der kraftvollen Parteilichkeit des Tätigen, zum Willen des Leidenden und Agressiven, sie wollten ja nur billigen und verherrlichen. Sie waren einverstanden.«[7]

Erst gegen die Jahrhundertwende folgt auf dem Gebiet des historischen Romans in deutscher Sprache der erste Durchbruch: Conrad Ferdinand Meyers Prosawerke bedeuten in dieser Hinsicht eine neue Etappe. Sie sind ein Beweis dafür, daß zuerst ein Zeitbedürfnis vorhanden sein muß, das seine Ausdrucksform sucht und sie im historischen Roman findet. Apologetik auf die eigene Zeit oder idealisiertes Mittelalter als Modevorstellung reichten nicht aus zur Entstehung einer Gattung. Erst die Unsicherheit in der eigenen Zeit, die ersten Eindrücke eines Zuspätkommens, eines Überholtseins, das sich bei dem von der beginnenden französischen Dekadenz beeinflußten C. F. Meyer auch als persönliches Anliegen bemerkbar machte, lenkte die Aufmerksamkeit auf eine Vergangenheit, die an menschlicher Haltung viel mehr zu bieten hatte. Sie sucht auch nach Analogien zur eigenen Zeit, um mit deren Hilfe Probleme zu klären, oder auch einen Ausweg zu finden. Es versteht sich von selbst, daß die innere Charakterisierung, der psychologische Roman, durch seine frühesten europäischen Vertreter auch bei dem Schweizerdeutschen mit den historischen Themen leicht Eingang fand. Vor allem ist es die bedrohte menschliche Harmonie, das Fehlen der in der frühen bürgerlichen Zeit erträumten allseitigen Bildung und eine Art von Entfremdung des Menschen von seiner Umwelt, die große Verantwortung des modernen Individuums seinen Mitmenschen und sich selbst gegenüber, was den Schriftsteller der Jahrhundertwende der Vergangenheit zuführt.

Hier taucht schon die Frage auf, ob es sich dabei einfach um eine Flucht in die Vergangenheit handelt. Tatsache ist vor allem, daß diese Hinwendung zur Geschichte eine Unzufriedenheit mit der Gegenwart ausdrückt. Eine Art von Unbehagen der eigenen Zeit gegenüber ist allen diesen Werken, die um die Jahrhundertwende entstanden sind, nicht abzustreiten. Die Hinwendung zur Geschichte wird dadurch sicher nicht einfach zu einer Flucht aus der Gegenwart, oder vorsichtiger formuliert, nicht allein zur Flucht in die Vergangenheit, denn von dem inneren Bedürfnis getrieben, sich über die Aussichtslosigkeit oder Unsicherheit der eigenen Zeit zu orientieren, wendet der Autor sich der Vergangenheit zu. Aber er tut das mit dem bewußten oder unbewußten, offenen oder verhüllten Wunsch, oder vielleicht nur mit einem unsicheren Instinkt, daß er den Weg vom Heute ins Morgen, von der Gegenwart in die unmittelbare Zukunft mit Hilfte historischer Analogien oder abschreckender Gegenbeispiele finden will. Neben dem Schweizer C. F. Meyer, der bereits am Ende seiner schriftstellerischen Laufbahn steht, treten ja um die Jahrhundertwende auch Schriftsteller auf, die zu den ersten bedeutenden Vertretern des modernen Gesellschaftsromans gehören, wie zum Beispiel

Heinrich Mann. Sie orientieren sich, indem sie die eigene Zeit scharf, satirisch kritisieren, wieder an der Vergangenheit, am Menschentyp der Renaissance.

Neben dem inneren Drang zu einer Neuorientierung, die gelegentlich auch in eine Flucht ausarten kann, ist die Tendenz des Romans mit historischen Themen doch vor allem der Gegenwart oder der Zukunft zugewandt: es geht um wesentliche Fragen der eigenen Zeit bzw. es ist ein Vortasten in die Zukunft. Mit dem historischen Roman, in unserem Fall mit dem deutschen historischen Roman, geschieht im weiteren nur das, was eine notwendige Folge jeder bereits existierenden Gattung ist: sie verharrt nicht bei einem Prototyp, sondern geht ihre eigenen Wege. Besonders die Zwischenkriegszeit bietet zahlreiche Varianten dieser Gattung. Das Bedürfnis ist auch diesmal der Wunsch nach einer Neuorientierung des Menschen, des Künstlers in der eigenen Zeit. Im Grunde genommen ist der historische Roman, der in den zwanziger Jahren einsetzt und in den dreißiger Jahren, hauptsächlich in der Emigration zur großartigen Entfaltung gelangt, in seinen verschiedenen Arten und Abarten eine Spiegelung der Verhältnisse der Weimarer Republik. Von fanatischen Kreuzrittern über ein breites feudalistisch-militaristisches Junkertum mit preußischen Traditionen, ein seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bestehendes und vor allem von den Brüdern Mann so überzeugend geschildertes agressives Bürgertum mit zahlreichen abenteuerlustigen Elementen, über schwankende und oft zu jedem Kompromiß bereite Sozialdemokraten bis zu den bedeutendsten Vertretern der Arbeiterklasse ist die Weimarer Zeit alles andere als eine einheitliche Gesellschaft. Wie könnte man hier ein einheitliches geistiges Gepräge erwarten; warum sollte gerade die Literatur, eine für die Zeit so bedeutende Gattung einen so geradlinigen Weg gehen?

Zu alldem kommt noch hinzu, daß das Hitlerregime, das 1933 zur Macht gelangte, sich auf alte Traditionen stützend, bereits seit über einem Jahrzehnt mit allen Mitteln die diktatorische Macht vorbereitete, und zweitens, daß auf literarischem Gebiet mindestens seit der Jahrhundertwende auch in Deutschland das geschriebene Wort, die Kunst allzu leicht zur kapitalistischen Ware wurde. Ein prägnantes Beispiel dieses Prozesses, wie die Literatur zur Ware bzw. zu Warenproduzenten wird, führt uns bereits 1901 Heinrich Mann in seinem Roman *Im Schlaraffenland* vor.

Beide Faktoren, die ideologische Vorbereitung des Faschismus und der Warencharakter der Literatur und im allgemeinen der Kunst sind es, die auch in der Gattung des historischen Romans verheerende Spuren hinterließen. Der faschistischen Geschichtsfälschung kommt ein bestimmter Typ des historischen Romans sehr gelegen. Bereits in den zwanziger Jahren setzt eine Welle von Romanen und anderen literarischen Werken ein, die sich nach 1933 völlig kritiklos zur überwältigenden Flut erweitert, eine systematische Geschichtsfälschung betreibt. Zusammen mit der Geschichte kommt

man dadurch auch auf die Vorgeschichte, auf die Mythologie, die ebenfalls den Rassismus und den Faschismus unterstützten sollte. Die Wirkung dieser Art von Literatur darf heute nicht unterschätzt werden. Die »treuherzige, brave Weltansicht«, nach der ein Josef Victor Scheffel im vorigen Jahrhundert in seinem *Ekkehard* noch strebte, ist in der Zwischenkriegszeit bei Erwin Guido Kolbenheyer, Hans Friedrich Blunck und anderen zu einem Versuch geworden, »den fruchtbaren Wesenskern des deutschen Volkes aus seiner Geschichte zu beschwören.«[8] Das Thema des deutschen Reiches — etwa bei Achim von Arnim oder später bei Ricarda Huch — wird neu aufgegriffen und dem Dritten Reich angepaßt. So entstehen Werke wie *Das Neue Reich* oder *Der Ruf zum Reich* von Otto Gmelin, beziehungsweise Romane von Werner Beumelberg, welche die Reichsidee mit allen ihren Größen, Schwächen und problematischen Stellen von Barbarossa über die Reformation und den Siebenjährigen Krieg bis zur Gegenwart Hitler-Deutschlands darstellen. Bei anderen wird gelegentlich der Versuch unternommen, die christliche Mythologie mit einer nordischen zu verbinden beziehungsweise eine solche überhaupt zu kreieren: Blunck mobilisiert in diesem Sinne die Mythen, Märchen und Legenden des deutschen Volkes, um den »Mythos der deutschen Welt« zu schaffen. Ein heute mit Recht völlig vergessener Autor, Friedrich Heinrich Schmid-Noerr, übernimmt es in seinem Roman *Unserer guten Frauen Einzug* als große mythische Aufgabe, den Einzug der Gottesmutter Maria und des Christentums in die deutsche Welt darzustellen. Auch ausgesprochen religiöse Autoren wie Gertrud von le Fort oder Werner Bergengruen schlossen sich diesem Strom von Geschichtsromanen an.

Das Bestreben eines Thomas Manns, den Faschisten den Mythos aus den Händen zu nehmen, war also völlig berechtigt und ist ein für uns sehr überzeugender Beweis von der Gefahr, die diese Art von historischen Romanen in den zwanziger und dreißiger Jahren bedeutete. Die Anwendung der Ergebnisse der Tiefenpsychologie, der Archäologie und der Ethnographie, die ständig bewußte Bezogenheit auf die Gegenwart sowie die programmatische Totalität einer echten Menschlichkeit künden von dem entschieden antifaschistischen Kampf des Autors der *Joseph*-Tetralogie.

Wesentlich komplizierter ist der Künstler- oder biographische Roman, der gattungsmäßig an den historischen Roman angrenzt und meistens von ihm nicht zu trennen ist. Die oben bereits erwähnte Warenproduktion literarischer Werke kann mit vollem Recht auf diese Gattung bezogen werden, denn ein Schriftsteller, der auf dem Markt auftritt und die Konkurrenz anderen gegenüber bestehen will, kann quantitativ gesehen am leichtesten mit dem biographisch-historischen Roman Erfolg haben. Freilich ist das nur eine Ursache der Beliebtheit dieser Gattung, die wahrlich zu einer Modeerscheinung der Zwischenkriegszeit wurde. Das Interesse für den Entstehungsprozeß eines Kunstwerkes aus vergangenen Epochen, dabei die Anwendung

der Methoden der Psychologie, der Freudschen Lehren, wurde zum großen Anreiz für viele bürgerliche Künstler. Auch die Verwendung des inneren Monologs, der seit Arthur Schnitzler in der deutschsprachigen Literatur immer mehr um sich griff, begünstigt die Themenwahl über das Leben großer Künstler vergangener Zeiten. Doch darf ebenso nicht außer acht gelassen werden, daß die komplizierte Welt unserer Zeit, und überhaupt des zwanzigsten Jahrhunderts auch den Anspruch nach einer epischen Totalität immer mehr erschwerte: der biographische Roman bot Autoren, die diesem Totalitätsanspruch aus dem Wege gehen wollten, eine bequeme Möglichkeit. Die Konzentrierung auf eine historische Persönlichkeit, im Falle eines Künstlers oder einer anderen großen Gestalt der Vergangenheit, konnte viel bieten von einer »gewissen« Totalität und rechtfertigte zugleich durch die notwendigerweise vom Thema her auferlegte Abgrenzung den Verzicht auf breite epische Ausführungen.

Gleichzeitig darf aber dieser Gattung nicht abgestritten werden, daß sie auch den bedeutendsten und fortschrittlichsten Vertretern die Möglichkeit einer Neuorientierung in der eigenen Zeit mit Hilfe einer großen Persönlichkeit der Vergangenheit bot. Eine drohende Gefahr, die sich bereits seit der Jahrhundertwende zeigte, nach dem ersten Weltkrieg aber noch akuter in Erscheinung trat und die Persönlichkeit gefährdete, konnte im Rahmen eines biographisch-historischen Romans meistens leicht und sehr anschaulich dargestellt werden. Spannungen, die zwischen dem künstlerischen oder sonst großen Individuum und der bürgerlichen-imperialistischen Machtvertretung auftraten, die Angst einer drohenden Isolierung des dichterischen Ich, das Verhältnis des Dichters zu seiner Klasse, oder bei fortschrittlicheren, die die neue Problematik ergriffen, zu der Arbeiterklasse beziehungsweise wie es oft hieß, zu den Volkmassen, waren Fragen und Probleme, die so manchen deutschen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit diesem Themenkreis des biographisch-historischen Romans zugeführt haben.

Alle diese Beispiele beweisen, daß die Gattung des historischen Romans in der Zwischenkriegszeit in der deutschen Literatur beliebt war: und nicht nur quantitativ eine große Rolle spielte, sondern zum Teil wegen der angeführten Gründe auch eine gelesene Gattung war. »Der historische Roman ist eine Gattung, die wiedereröffnet hat« — lesen wir von Hans A. Joachim in der *Neuen Rundschau* aus dem Jahr 1929. »In diesen Jahren hat er die Aufwertung erfahren, mit der es sich herausgestellt hat, daß auch gegen ihn nichts einzuwenden ist, als daß es darauf ankommt, wer ihn schreibt.« Joachim fordert auf, nicht ausschließlich von den historischen Romanen der Jahrhundertwende, ausgenommen C. F. Meyers *Jürg Jenatsch*, »als von den historischen Romanen zu sprechen; denn es gibt andere. Es steht ihnen nicht länger zu, ihre Gattung suspekt zu machen: denn es gibt bessere.« Feuchtwangers Erstlinge beweisen es bereits, »daß die Geschichte die Lebens-

erfahrung der Menschheit ist; ...die Geschichte hat für die, welche sie gemacht haben, aus Politik bestanden und tut das für den, der sie mit Zivilcourage ansieht, wieder. Sie verlangt den Dichter, der weniger Historiker ist als Politiker.«[9] Und tatsächlich markieren neben Feuchtwanger auch Werke anderer Autoren der ausgehenden zwanziger Jahre bereits diesen Weg der Gattung. Alfred Neumann weist durch die Darstellung des italienischen Risorgimento in seinen *Rebellen* (1927) und im Roman *Guerra* (1928) auf die verantwortungsvolle Aufgabe des modernen Revolutionärs hin, der kein Abenteurer sein darf, sondern zu einem zielbewußten Politiker werden muß. Die kritischen Einwände gegen die deutsche Nachkriegszeit sind darin nicht zu verkennen. Susanne Trautwein versucht in ihrem Mozart-Roman, *Die Zauberflöte*, mit modernen Ansprüchen den Weg zur Kulturgeschichte zu finden. In Walter von Molos Roman, *Mensch Luther* (1928) haben wir eine thematische Vorwegnahme der Problematik, die Thomas Mann in *Doktor Faustus* und in seinem geplanten *Luther*-Drama beschäftigte. Gustav Regler führt mit seinem Buch *Zug der Hirten* noch einige Jahre von Thomas Mann dem Bereich des historischen Romans den biblischen Stoff zu.

Dieses erste Vortasten ins bewußt Politische mit Hilfe des historischen Stoffes konnte aber wegen der allzu großen Unsicherheit der Richtung die Vertreter der sozialistischen deutschen Literatur in den zwanziger und den beginnenden dreißiger Jahren nicht ohne Vorbehalt für diese Gattung gewinnen. Sie gingen unmittelbar, direkt an die Problematik heran und vermieden den Umweg über die Geschichte (denn, daß es ein Umweg ist, kann nicht geleugnet werden).

Anders stand es freilich mit dem deutschen Drama, das sich zumindest seit Schiller mit besonderer Vorliebe des historischen Stoffes bedient, seit *Wilhelm Tell* über Büchners *Dantons Tod* und Grabbes *Napoleon* eine Kontinuität verzeichnet, beziehungsweise bei Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* bis zur konsequenten marxistischen Dialektik vorstoßen konnte. Auch bei der Lyrik wird die historische Analogie ohne weiteres akzeptiert. Johannes R. Bechers *Glücksucher und die sieben Lasten* führt in Inschriften Grünewald, Goethe, Rembrandt u. a. in der Überzeugung an, daß »nun die Welten sich scheiden«. Heinrich Mann schreibt über dieses Scheiden der Welten in einer Rezension über Bechers Buch: »Nur der Revolutionär hat die lebendige Überlieferung; war doch alles, was Menschen gedacht und getan haben, ihr Freiheitskampf.«[10]

Der Weg führte von dem Freiheitskampf der Vergangenheit zur Gegenwart, löste ein allgemeines Wirken-Wollen aus, das mit Hilfe von historischen Analogien auch in der Epik zur allmählichen Herausgestaltung des historischen Romans antifaschistischen Charakters führte. Einige Beispiele sollen diesen Prozeß veranschaulichen: Thomas Mann greift in einer Zeit, in der sein *Mario und der Zauberer* sich völlig eindeutig gegen den Faschismus richtet, zu einem

mythologischen Stoff, zu der Bibel, die in ihrer Wirkung, was die Stoffwahl betrifft, mit ausgesprochen historischen Themen gleichzusetzen ist. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre unterbricht er die Arbeit am *Joseph*-Roman und wendet sich der deutschen Vergangenheit zu, indem er jetzt bemüht ist, nach dem mythologischen Stoff auch die deutsche Geschichte, konkret eine der bedeutendsten deutschen Gestalten der Vergangenheit, Goethe, den Faschisten aus den Händen zu nehmen. Nachdem Thomas Mann dann 1943 den *Joseph* zu Ende geführt hat, steht er wieder vor dem Zwang einer Neuorientierung. Für ihn ist der Ausgang des Krieges bereits entschieden, er versucht also den weiteren Weg zu finden. Wiederum vertieft er sich in der Geschichte. Dem äußeren Anschein nach ist es die Faust-Gestalt, die ihn dabei unterstützen soll, in der Wirklichkeit ist es eine Abhandlung in künstlerischer Form über die deutsche Geschichte seit der Reformation. Bei Thomas Mann geht es in diesen Werken sicher auch um die eigene Problematik, mit der er gerungen hat. Es ist aber gleichzeitig auch viel mehr: es ist ein Wirken-Wollen, ein Kampf gegen den Faschismus, wenn er den biblischen Stoff wählt und über vier Bände hindurch ausführt, wenn er sein relativiertes und völlig menschliches Goethebild dem faschistischen gegenüberstellt. Es ist ein Wirken-Wollen und gleichzeitig ein Klärungsversuch auch für sich selbst, wenn er zur Antwort auf die Nachkriegsentwicklung die deutsche Geschichte heranzieht, sich mit ihr auseinandersetzt. Auch bei Heinrich Mann ist die Lage ähnlich. Als überzeugter Demokrat seit dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts ist bei ihm die weitgehende Bejahung und Unterstützung der Weimarer Republik in den zwanziger Jahren selbstverständlich. Eine Reihe von Gesellschaftsromanen dieser Zeit beweisen das genauso wie seine Essays bzw. seine praktische politische Tätigkeit. Eine Art von Unzufriedenheit mit der Weimarer Zeit, die steigende Gefahr des Nationalsozialismus, der innere Drang nach einer Neuorientierung sowie der Versuch, auch andere von seiner Wahrheit zu überzeugen, führen ihn zu dem großen Gleichnis aus der französischen Geschichte, zu Henri IV. Die eigentliche Ausarbeitung des Stoffes fällt dann bereits in die Emigrationszeit. Der erste Band erscheint 1935, der zweite 1938.

Ähnlich ist die Lage bei Lion Feuchtwanger, mit dem Unterschied, daß er nicht nur ausschließlich vom Gesellschaftsroman her zum antifaschistischen historischen Roman kommt, sondern bereits vor 1933 historisch-biographische Romane veröffentlicht hat. Er selbst spricht von einer Krise in seinem früheren Schaffen, nach der er sich dem ausgeprägten antifaschistischen historischen Roman zuwandte. Als Hauptgrund steht auch bei ihm die bewußte Aufgabe des antifaschistischen Kämpfers, die diesen Umschwung in seinem Schaffen auslöste. Seine Mitarbeit an der in Moskau herausgegebenen deutschen Emigrantenzeitschrift *Das Wort* sowie seine Reise in die Sowjetunion und der Bericht darüber geben ausreichend Auskunft über diese Wende in seinem Schaffen, die ein Ausdruck seiner inneren Entwicklung war.

Die Anführung der drei bedeutendsten deutschen Prosaschriftsteller in den dreißiger Jahren und vor allem Heinrich Mann und Lion Feuchtwanger mit ihren historischen Romanen beweisen es, daß die spezielle Gattung erst im Entstehen begriffen ist. Die Forderung, mit der Literatur, mit den eigenen Werken gegen den Faschismus zu kämpfen, findet im historischen Roman neben anderen Gattungen erst jetzt den ersten Niederschlag. Ihr gegenüber stehen eine Flut von biographisch-historischen Romanen und eine steigende Zahl von faschistischen Werken mit geschichtlichem Thema. Die Vorsicht der fortschrittlichen Kritik, vor allem der Kritik, die in der antifaschistischen Presse der einzelnen Emigrationszentren erscheint, ist so keinesfalls unbegründet. Wenn man auch heute, wo man in der Lage ist, die weitere Entwicklung des antifaschistischen Romans zu beurteilen und vor allem seine große Wirkung kennt, ihr kaum zustimmen würde.

Um die Hauptangriffspunkte der Kritik gegen den antifaschistischen Roman besser veranschaulichen zu können, wollen wir zwei Beispiele etwas näher betrachten, die für den antifaschistischen Roman weitgehend bezeichnend sind. Es wurde bereits erwähnt, daß in den Anfangsschwierigkeiten die literarische Emigration große Anstrengungen unternahm, um einen konzentrierten Kampf gegen Hitlerdeutschland zu führen. In diesem Sinne und diesen Zielsetzungen entsprechend erscheinen auch die ersten bedeutenden antifaschistisch-historischen Romane. Die ihnen gestellte Aufgabe bestimmt selbstverständlich die Themenwahl und auch die Ausführung der Werke sowie die Perspektive, die ein solches Werk enthält. Im Vergleich zu früheren Werken scheint sich nämlich erst jetzt zu einem wesentlichen Merkmal die Perspektive heranzuentwickeln, die der Autor der unmittelbaren oder ferneren Zukunft geben kann. Nach der Themenwahl und daraus folgend nach der ganzen Tendenz des Werkes lassen sich zwei Hauptgruppen feststellen. Es werden entweder zu Hitler oder breiter gefaßt zum Hitler-Regime geschichtliche Analogien gesucht und deren notwendiger Untergang wird geschildert, nachdem vorher die Anspielungen, Parallelen, ja sogar Schlüsselfiguren die Situation und die Tendenz des Werkes eindeutig machten. Als prägnantes Beispiel soll hier Feuchtwangers *Falscher Nero* stehen. Schon die Themenwahl ist hier vollkommen eindeutig. Das von Nero in Brand gesteckte Rom — zwei Jahre nach dem Reichstagsbrand — im *Falschen Nero* von Feuchtwanger bearbeitet, enthält mehr als eine einfache Anspielung. Das Nero-Thema steht ja seit längerer Zeit immer schon im Vordergrund. Erich Weinert schreibt ein Gedicht über Nero und auch andere Dichter und Schriftsteller ziehen Neros Gestalt mit besonderer Vorliebe zur Analogie heran. Der ungarische Nero-Roman von Dezső Kosztolányi, der seit zehn Jahren in deutscher Sprache und mit Thomas Manns Vorwort bekannt war, dürfte, mindestens was die Thematik betrifft, auch auf Feuchtwanger anregend gewirkt haben. Feuchtwanger bleibt aber bei der historischen Figur Neros nicht stehen. Die Zuspitzung durch eine »falsche«, eine epigonale Nero-

Gestalt, die von Minderheitskomplexen gequält notwendigerweise zu einer noch größeren Brutalität verleitet wird, macht die Anspielungen auf Hitler, der im Vergleich zu Wilhelm dem Zweiten, ein bloßer Nachahmer ist, noch deutlicher. Auch die Assoziation zwischen dem Töpfer Terenz und dem Anstreicher Hitler war beim Leser der Entstehungzeit des Romans leicht zu erwecken. Weitere Analogien sind aber noch wichtiger und geben zur gleichen Zeit einen Einblick in die Auffassung des Autors. Die unbedeutende Figur des Töpfers, der von anderen gelenkt wird und sich erst von Schritt zu Schritt — aber auch dann nur teilweise — dessen bewußt wird, was er macht, weist auf die Rolle der Großindustrie hin, deren Funktion bei Hitlers Machtantritt und weiterem Wirken Lion Feuchtwanger genau erkannt hat. Ebenso ist mit beißender Satire bewiesen, wer Hitlers unmittelbare Mithelfer sind und auf welchem geistigen und ganz besonders auf welchem moralischen Niveau diese Leute stehen.

Der falsche Nero gehört zu den ersten antifaschistischen historischen Romanen, die sofort beim Erscheinen eine große Wirkung hatten, aber gleichzeitig auch von zwei Seiten angegriffen wurden. Kurt Hiller und andere nehmen einfach den neuen Gehalt und die Tendenz des Werkes nicht zur Kenntnis und werfen ihn mit den bisherigen biographisch-historischen Romanen in einen Topf. Georg Lukács und ihm folgend andere unterziehen den Roman von ästhetischer Seite her einer scharfen Kritik. Der unmittelbare Schlüssel-Charakter wird als Schwäche bezeichnet. Es lohnt sich eigentlich nicht, sich mit dem ersten Einwand ausführlicher zu beschäftigen. Die bloße Lektüre des Buches kann jeden Leser sofort davon überzeugen, daß hier nicht die traditionelle Künstler-Biographie weitergeführt wird. Die zweite Kritik, vom Ästhetischen her gesehen, ist zum Teil sicher berechtigt, denn man wird bei der Lektüre vielleicht allzu oft und allzu konkret, gelegentlich etwas schonungslos, an die Tendenz der analogischen Anspielungen erinnert. Das allzu Konkrete in der Analogie läuft auch Gefahr, daß der Autor sich die Aufgabe zu leicht macht, und anstatt künstlerischer Überzeugung sich auf die konkreten Anspielungen verläßt.

Stellt man aber die Frage nach der unmittelbaren Aufgabe, die sich Feuchtwanger und andere Autoren mit diesem bzw. mit ähnlichen Werken gestellt haben, so gewinnt man den Eindruck, daß die oben erwähnte Kritik der Sache nicht ganz gerecht wird. Feuchtwanger, und auch andere Autoren der Zeit, wollen unbedingt auf die Leser wirken, und zwar auf Leser — falls das Buch die deutschen Grenzen in den dreißiger Jahren überhaupt passieren konnte —, die nur mit dieser Art von konkretesten Anspielungen aus ihrem Fanatismus herausgerissen werden konnten. Ein Vergleich mit den späteren Werken des Autors, mit den *Füchsen im Weinberg*, mit dem Rousseau-Roman *Narrenweisheit* usw. überzeugt sofort, daß es sich hier nicht um eine Schwäche der Darstellungskunst Feuchtwangers handelt, sondern um eine bewußte schriftstellerisch-politische Tendenz.

Allgemeiner verbreitet und künstlerisch besser gelungen sind Romane antifaschistischen Charakters, die einer zweiten Themen- bzw. Tendenzgruppe angehören, und für die hier als vielleicht bestes Werk dieser Art Heinrich Manns *Henri IV.* stehen kann. Die Geschichte des französischen Königs, dem sein Land, die französische Hauptstadt, aber auch die Bauern, denen er jeden Sonntag ein Huhn auf den Tisch wünscht, so viel verdanken, ist von Heinrich Mann als Gegenbeispiel zu Hitler gedacht. Bereits die Themenwahl dieser Gruppe der antifaschistischen historischen Romane drängt dazu, daß über das Beispielhafte hinausgehend die Perspektive viel weiter geöffnet wird. Die bewußte Tendenz, die Anspielung auf die eigene Zeit, ist auch hier nicht zu verkennen, wenn auch die Analogien bzw. die Gegenbeispiele nicht so unmittelbar hervortreten. Der Roman ist durch die breite Anlage, durch die große Zahl der Figuren und durch den weiten geistigen Horizont auch viel mehr geeignet, ein differenziertes und dadurch der historischen Situation der behandelten Zeit viel mehr entsprechendes Bild zu geben. Es sind eine ganze Reihe von negativen Ereignissen vorhanden, angefangen von der Bartholomäus-Nacht über die einzelnen Greueltaten der Königin Medici bzw. der Guisen, die den Leser an die eigene Zeit und an Hitlerdeutschland erinnern. Anderseits steht aber eine positive, tolerante und volkstümliche Gestalt im Mittelpunkt des Romans, König Heinrich IV., der sich über alle Vorurteile, über persönlichen Haß und Schikanen hinwegzusetzen vermag, das eigene Leben ständig aufs Spiel setzt, in religiösen Fragen dem Fanatismus der anderen gegenüber indifferent ist, mit Geduld und größter Toleranz die Ereignisse auf sich zukommen läßt, und sie der Reihe nach meistert. Gleichzeitig bleibt er nicht im Nationalen stecken, sondern richtet in engster Zusammenarbeit mit den herrschenden Geistern seiner Zeit das Augenmerk über die Landesgrenzen hinaus, nicht mit Eroberungszielen, wie es Hitler tat, sondern mit dem Wunsch, der über Jahrhunderte nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat, Europa den Frieden zu sichern.

Die Einwände von Georg Lukács gegen die Gattung werden bei Heinrich Mann stark eingeschränkt. Auch ist das Werk von Lukács über den historischen Roman noch vor dem zweiten Band des *Henri IV.* erschienen, und konnte sich so nur zum Teil eine Kritik erlauben. Die Forderung der Volkstümlichkeit, die Lukács im allgemeinen an den historischen Roman stellt, und die er bei Walter Scott und anderen viel mehr verwirklicht sieht als bei den zeitgenössischen antifaschistischen Romanen, ist aber auch aufgrund des ersten Bandes des Heinrich-Mann-Romans nur zum Teil berechtigt. Heinrich von Navarra unterscheidet sich eben dadurch von allen anderen Vertretern des französischen Königshofes, daß er zum Volk unmittelbaren Kontakt hat, dessen Sprache spricht, dessen Kinder zu Freunden hat, und auch später viele seiner siegreichen Schlachten und seiner Erfolge dieser Volksverbundenheit zu verdanken hat.

Im Zusammenhang mit der Kritik von Lukács am historischen Roman muß hier bei Heinrich Manns Roman noch ein weiteres, an sich höchst interessantes Problem berührt werden. Lukács leitet von den Walter Scottschen und anderen historischen Romanen, die er zu den klassischen Beispielen und Vorbildern der Gattung rechnet, die These ab, daß der Hauptheld keine historisch bedeutende Gestalt sein darf.

Zahlreiche Beispiele bekräftigen die These von Georg Lukács, was aber doch nicht heißen kann, daß Ausnahmen nicht möglich wären. Bei Heinrich Mann ist auffallend, daß Heinrich von Navarra bereits durch seine ländliche Herkunft und enge Verbundenheit mit dem Volk nicht die typische herrschende historische Gestalt par exellence ist, wie sie von Georg Lukács verstanden wird. Eine gründliche Untersuchung des zweiten Teils, den also Lukács in seiner Arbeit nicht mehr berücksichtigen konnte, trägt zum Beispiel die Möglichkeit einer ganz anderen Konstellation in sich, nämlich die, daß in *Henri Quatre* die historische Hauptfigur nicht der König, sondern Montaigne ist. Geht man dieser Feststellung nach, die freilich erst aufgrund des zweiten Teils getroffen werden kann, so ergibt sich nach der These von Lukács, daß die Funktion der historischen Hauptgestalt nicht der König einnimmt, sondern sein geistiger Betreuer. Was Lukács an Kritik mit seiner These verbindet, daß nämlich die historische Hauptgestalt notwenigerweise blasser sein muß, trifft tatsächlich auf Montaigne zu, aber keinesfalls auf Heinrich von Navarra.

So sehr auch gegen die Mitte der dreißiger Jahre Vorsicht geboten war gegenüber Romanen mit historischen, eventuell mit biographisch-historischen Themen, ebenso ist heute vor einer einseitigen Anwendung dieser Kritik zu warnen. Das Hauptargument lautete damals, der historische Roman sei eine Flucht aus den Gegenwartsproblemen in die Vergangenheit. Nach den bereits angeführten Beispielen, besonders nach zahlreichen Werken, die erst in der zweiten Hälfte der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre entstanden sind, ist dieser Angriff zu einem bedeutenden Maße zunichte geworden. Die Verwendung der historischen Stoffe hat sich durch die Wirkung des Romans als berechtigt erwiesen und hat sich Schriftstellern, die längere Zeit von der Heimat entfernt waren, oft als die einzige Möglichkeit für eine Stoffwahl angeboten. Aber auch darüber hinaus dürfte an Hand der Beispiele leicht zu beweisen sein, daß Romane mit historischen Themen über diese Zeit gelegentlich wesentlich mehr vermittelt haben, mehr an Kritik und Zukunftsperspektive geboten haben, als manche Gesellschaftsromane.

Ein weiter Diskussionspunkt ist bis heute noch die Frage nach dem Maßstab, den man an diese antifaschistische Romane legen soll. Entstehung und Entwicklung jeder literarischen Gattung beweisen, daß diese sich während der Zeiten umwandelt, bereichert, den jeweiligen neuen Umständen anpaßt. Daraus folgt, daß bei einer literarischen Gattung neben den Grundeigenschaften, die die Gattung von Anfang an bestimmen und sich höchstwahrscheinlich

im Verlauf der Zeit immer mehr auf äußere Merkmale beschränken, jene Faktoren herangezogen werden müssen, die in einer gegebenen Epoche als neue Merkmale hinzutreten. Nimmt man eine solche ständige Veränderung einer Gattung an, so bedeutet das, daß der antifaschistische Roman neben ständigen Kategorien auch daran gemessen werden muß, inwieweit er zu den gestellten Aufgaben im Kampf gegen den Faschismus geeignet war —, was gleichbedeutend ist damit, daß historische Romane von Lion Feuchtwanger, Heinrich Mann, Bruno Frank, Hermann Kesten u. a. vor allem nicht an Walter Scott gemessen werden dürfen. Der Maßstab muß in der eigenen Zeit gefunden werden, und das Fortleben der meisten dieser Romane nach Jahrzehnten ist sicher an diesen Maßstäben zu messen.

Aber auch die Tatsache kann als Maßstab gelten, daß es sich beim deutschen antifaschistisch-historischen Roman nicht um den deutschen Irrweg einer Gattung handelt, sondern, daß auch in anderen zeitgenössischen europäischen Literaturen ähnliche Entwicklungstendenzen des historischen Romans zu registrieren sind. Abschließend sollen in diesem Zusammenhang einige Beispiele aus der ungarischen Literatur angeführt werden. Kosztolányis *Nero*-Roman, der drei Jahre nach der Niederlage der ungarischen Räterepublik erschien —, ebenso wie Feuchtwangers *Falscher Nero* drei Jahre nach Hitlers Machtantritt — wurde bereits erwähnt. Dieses unmittelbare Reagieren zweier grundverschiedener Schriftsteller mit dem Nero-Thema auf eine faschistische Diktatur dürfte kaum als eine zufällige Erscheinung aufzufassen sein. Aber wie in Deutschland nach 1933, lassen sich in Ungarn bereits in den zwanziger Jahren mehrere Beispiele anführen, die deutlich machen, daß der historische Stoff mit antifaschistischer Tendenz verwendete, keinesfalls eine Flucht bedeuten muß, sondern eine eindeutige Opposition zum Ausdruck bringen kann. Zsigmond Móricz' *Erdély*-Trilogie (Siebenbürgen), an der der Autor bereits seit Anfang der zwanziger Jahre arbeitete, zeigt dieselbe Tendenz, ebenso wie auch sein zweiter historischer Roman über den Räuberhauptmann Sándor Rózsa die Stellungnahme des Autors zum Horthy-Regime veranschaulicht.

Auch für diese — man könnte fast behaupten — zwangsläufige Themenwahl bei Emigrantenschriftstellern läßt sich ein ungarisches Beispiel anführen. Sándor Gergely verfaßt eine Reihe von Gesellschaftsromanen in einer Art von innerer Emigration (im positivsten Sinne des Wortes), bis er gezwungen ist, in die sowjetische Emigration zu fliehen. Nach fünfjähriger Emigration in Moskau erscheint ein bedeutendes Werk von ihm über den ungarischen Bauernkrieg 1514. Dieser Themenwechsel wurde ganz sicher von dem Emigrantendasein beeinflußt. Auch das Beispiel des Österreichers Robert Neumann, der im Jahre des Anschlusses einen historischen Roman über den ungarischen Räuberhauptmann Sándor Rózsa vorlegt, bekräftigt diese Gesetzmäßigkeit der Themenwahl.

Mit diesen Beispielen soll keinesfalls bewiesen werden, daß die ungarischen historischen Romane, deren antifaschistischer Charakter nicht zu bestreiten ist, unbedingt identisch sind mit den deutschen dieser Zeit. Es bestehen gelegentlich sogar wesentliche Unterschiede. Die genannten — und auch weitere — ungarischen Romane der Gattung sind — ausgenommen das Werk von Sándor Gergely — nicht in der Emigration entstanden, sondern in einer mehr oder weniger verhüllten inneren Opposition. Auch die Themenwahl zeigt innerhalb der historischen Stoffe bei den ungarischen Autoren eine andere Tendenz: während bei deutschen antifaschistischen Autoren fast ausschließlich *nicht* deutsche Themen bearbeitet werden, ist bei den ungarischen Autoren der nationale Stoff vorherrschend. Die nationale Geschichte sowie die Tendenz der inneren ungarischen Opposition, die zum Teil gegen die eigenen faschistischen Machthaber gerichtet war, zum anderen Teil, ganz besonders nach dem Anschluß sich auch gegen den gefährlichen neuen »Nachbarn« richtete, spielte hier eine wichtige Rolle. Analogien sowie Unterschiede bekräftigen jedoch die Feststellung, daß der antifaschistische Roman in der Zwischenkriegszeit eine über Landesgrenzen reichende zeitgemäße Erscheinung der Gattung des historischen Romans war, in erster Linie keine Flucht bedeutete, sondern ein Kampfmittel, einen einzigartigen Versuch, durch das große Gleichnis der Geschichte die Unhaltbarkeit faschistischer Regime zu dokumentieren, Kräfte gegen diese zu mobilisieren, ihren Untergang soweit wie möglich zu beschleunigen und auch darüber hinaus eine Zukunftsperspektive zu geben.

Was Heinrich Mann 1934 in einem Brief an den Sowjetischen Schrifstellerkongreß in der Form einer Zukunftsvision über die gesamte antifaschistische Literatur formulierte, hat sich auch für den antifaschistischen historischen Roman als Wahrheit erwiesen: »Wenn das spätere Deutschland selbst einmal besser werden sollte als es sonst war, dann wird diese Literatur sich hoffentlich herausstellen als seine geistige Vorwegnahme.«[11]

ANMERKUNGEN

[1] Vgl. den Brief von Joachim Haniel (12. 6. 1938) an Hermann Kesten. — In: *Deutsche Literatur im Exil. Briefe europäischer Autoren 1933—1949.* Hrsg. von Hermann Kesten. — Frankfurt: Fischer Taschenbuch 1973. — S. 60.

[2] Die vorangehenden Zitate sind einer Selbstankündigung des Autors entnommen: *Mephisto. Klaus Mann über sein neues Buch.* In: *Das Wort*, Moskau, 1936. H. 3. S. 94—96.

[3] Vgl. Hiller, K., *Profile. Prosa aus einem Jahrzehnt.* — Paris, 1937. — S. 160.

[4] Ottwalt, E., *Der Turm zu Babel.* — In: *Neue Deutsche Blätter*, 1933. H. 1. S. 253—258.

[5] Vgl. Döblins Aufsatz. — In: *Das Wort*, Moskau, 1936. H. 4. S. 70—71.

[6] Wehrli, M., *Die Geschichte im Roman.* — In: *Neue Schweizer Rundschau*, 1940, S. 295—296.

[7] Vgl. *Anm.* 5.

[8] Vgl. *Anm.* 6. — S. 298.

[9] Joachim, H. A., *Historische Romane.* — In: *Die Neue Rundschau*, 1929, S. 884—885.

[10] Vgl. *Das Wort*, Moskau, 1938. H. 10. S. 103.

[11] Der vom 17. 6. 1934 datierte Brief erschien zum erstenmal in: *Neue Deutsche Blätter*, Prag, 1934. H. 9. S. 799.

Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus 19 (3—4), pp. 327—336 (1977)

Über einige Fragen der neuen ungarischen Literatur*

Von

PÁL PÁNDI

(Budapest)

Die Möglichkeit, daß ich vor Ihnen heute über einige Fragen der neuen ungarischen Literatur sprechen kann, ist für mich eine große Ehre. Ich bin Redakteur einer kritischen Zeitschrift in Budapest, und es gehört zu meinem Beruf, daß ich die Aufgabe mit Freude angenommen habe, über meine Ansichten und Erfahrungen in einem anderen, nicht gewohnten, aber auch nicht völlig fremden geistigen Milieu zu sprechen. Ich weiß, daß Sie in den vergangenen Jahren die Werke von manchen ungarischen Schriftstellern, Romane des vor einigen Jahren verstorbenen László Németh und des jüngst verschiedenen Tibor Déry sowie die von Miklós Mészöly oder der Schriftstellerin Magda Szabó und auch Gedichte von Gyula Illyés, István Vas, Sándor Weöres, Ferenc Juhász, László Nagy, Theaterstücke von István Örkény in deutscher Übersetzung kennenlernen konnten. Übrigens leben wir hier in Europa nahe genug zueinander, um uns gegenseitig über die Orientierungspunkte anderer Nationen ein Bild zu verschaffen.

In dieser Vermutung liegt auch der Grund dafür, daß meine Absicht, Sie, verehrte Zuhörer, von der Wahrheit meiner ästhetisch-philosophischen oder gar meiner politisch-historischen Ansichten zu überzeugen, fern von der Zielsetzung meines Vortrages steht. Es ist mir klar, daß sowohl unsere weltanschaulichen als auch — enger genommen — unsere ästhetisch-literarischen Ansichten wesentliche Unterschiede aufweisen. Aber diese Unterschiede können — meiner Meinung nach — den Dialog zwischen uns, die gegenseitige Informierung, die tief humane Tätigkeit des Zeigen- und Kennenlernen-Wollens nicht verhindern. In diesem Sinne habe ich mir das Ziel gesteckt, in diesem nicht besonders langen Referat, Ihnen einige bleibenden Werte sowie einige Probleme unserer Literatur zu zeigen, ohne dabei Ihre Geduld mit einer langen Aufzählung von Namen und Werken in Anspruch zu nehmen.

Damit Sie die (historisch bedingte) Situation der ungarischen Literatur besser verstehen, muß ich die Bemerkung vorausschicken, daß es eine mehrere

* Der Vortrag wurde am 6ten Oktober 1977 in Tutzing b. München im Programm »Die zeitgenössischen Literaturen Südosteuropas« gehalten.

Jahrhunderte alte Tradition unserer Dichtung ist, unter allen Umständen die gesellschaftliche Wahrheit zu verkünden. Dieses Bestreben kam sowohl in jenen Zeiten zur Geltung, als die Unabhängigkeit des Landes von den Habsburgern unterdrückt wurde, als auch in den Perioden, in denen der innere Konservativismus, die offene Reaktion die direkte politische Bewegung der fortschrittlichen Kräfte verhinderte. Aus dieser eigenartigen Situation wuchs die ungarische Literatur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hoch und gab der Nation sowie der Weltliteratur Sándor Petőfi. Am Anfang unseres Jahrhunderts war der Dichter Endre Ady, dessen hundertster Geburtstag im nächsten Monat gefeiert wird, der erste unter den geistigen Erneurern. Zwischen den beiden Weltkriegen führte der jung und tragisch verstorbene Proletariersohn Attila József die Erlebnisse und die Ideen der Arbeiterbewegung in unser literarisches Leben ein und wurde zu einem der größten — auch im Ausland immer mehr anerkannten — Vertreter der sozialistischen Lyrik.

Die historische Wende des Jahres 1945 schuf die Möglichkeiten zur gesunden Neugestaltung des geistigen und innerhalb dessen des literarischen Lebens in Ungarn. Gleich nach der Befreiung unseres Landes meldeten sich drei große Schriftstellergruppen mit dem Anspruch auf die künstlerische Fortsetzung unter den neuen Verhältnissen. Die angesehenste literarische Zeitschrift der ersten Jahrhunderthälfte »Nyugat« [Der Westen] konnte zwar die Gleichschaltung Ungarns durch Hitlerdeutschland nicht überleben, doch erhoben jene bürgerlich-humanistischen Schriftsteller, die von den früheren Mitarbeitern nicht in den Konzentrationslagern umgekommen waren, nach 1945 sofort die Fahne. Unter ihnen gab es begabte Dichter wie Milán Füst. Sowohl in der Politik als auch in der Literatur entfalteten die sogenannten Volksschriftsteller eine große Aktivität. Die besten von ihnen — ich denke an Gyula Illyés, Péter Veres und mutatis mutandis an László Németh — vermochten die künstlerische Darstellung der Welt der Bauern zur Darstellung der Fragen der Nation, ja sogar der Menschheit, zu einer soziographisch-essaistischen Untersuchung ihrer Probleme auszuweiten. Zuletzt wurde die dritte große Gruppe von jenen determiniert, die ihre Werke im Zeichen verschiedener Berührungspunkte mit der Arbeiterbewegung gestalteten und entweder verschiedene avantgardistische Tendenzen vertraten, wie Lajos Kassák oder in der kommunistischen illegalen Arbeit zu Schriftstellern wurden. Ein anderer Teil dieser Gruppe — Namen wie Béla Balázs, Béla Illés oder József Lengyel — kehrte erst jetzt aus der sowjetischen Emigration nach Ungarn zurück.

Diese grobe Skizze vermag vielleicht doch den nächsten Schritt unseres Gedankenganges klar zu machen. Die Situation nach neunzehnhundertfünfundvierzig wurde in Ungarn in erster Linie nicht durch die rege literarische Tätigkeit, sondern durch den fortschreitenden Prozeß der großen gesellschaftlichen

Veränderungen bestimmt. Man kann über diese Veränderungen unterschiedlicher Meinung sein: ich bin der Ansicht, daß die Bodenreform und die Kollektivisierung Gipfelpunkte in der Geschichte des ungarischen Volkes waren. In harten politischen Kämpfen wurde die Verstaatlichung der Bergwerke und der Großbetriebe begonnen, und die gesellschaftlichen Veränderungen nahmen auch auf kulturellem Gebiet immer markantere Züge an. In den sogenannten Volkskollegien erhielten mehrere zehntausende Bauernkinder eine höhere Ausbildung, und die Maturantenkurse verhalfen Tausenden von Arbeiterjungen zur Matura. Diese neuen Kräfte meldeten sich auch in der Literatur. In den Reihen der Studenten der Volkskollegien traten auch Dichter auf. Einige von ihnen zählen heute zu den bleibenden Werten der ungarischen Literaturgeschichte. Ich denke zum Beispiel an Ferenc Juhász, László Nagy oder an den vor kurzem jung verstorbenen István Simon. Das war die Generation »der blanken Winde«. Die Bezeichnung kommt aus einem damals sehr populären Studentenlied. In ihren Gedichten jubelten die Freude der neu gewonnenen Freiheit und der feste Glaube an die verändernden Kräfte. Auf ihren Bücherregalen wuchs die Zahl der heiligen Bände der Weltliteratur, sie vertrauten auf den Aufstieg des Landes, auf die Heilbarkeit der Kriegswunden und auf die Gegenwart und Zukunft des Sozialismus.

Die vielversprechende geistige Bewegung der ersten Jahre nach der Befreiung wurde von den Konzeptionsprozessen, von den sektiererischen, gesetzwidrigen Erscheinungen, gestört und negativ beeinflußt. Der zwanzigste Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion verurteilte eindeutig diese Erscheinungen und die ungarische Partei und Regierung nahmen eine ähnliche Stellung ein, als sie im Laufe der Bekämpfung der konterrevolutionären Ereignisse von 1956 die Ursachen jenes tragischen Herbstes im sektiererischen Dogmatismus, im Revisionismus und in der Tätigkeit der feindlichen Klassenkräfte des In- und Auslandes bezeichnet hatten. Über all dieses haben Sie wohl vertrauliche Kenntnisse. In der Qualifizierung der Ereignisse können zwar zwischen uns Meinungsunterschiede bestehen, die Hauptsache liegt aber darin, daß die Tatsachen ihren wahren Platz in unserem Bewußtsein einnehmen.

Nachdem ich auch diese düsteren Zeiten der vergangenen dreißig Jahre berührt habe, erlauben Sie mir, bitte, auch von einer anderen Seite aus an die Literaturbetrachtung der fünfziger Jahre heranzugehen. Wenn ich diese Jahre nur von der Literatur her betrachte, dann muß ich einerseits die schädliche Wirkung des Dogmatismus, der administrativen Eingriffe, in Betracht ziehen, andererseits aber gleichzeitig feststellen, daß auch diese Jahre einige literarische Werke hervorgebracht haben, die von bleibendem Wert sind. Zu jener Zeit schrieb Tibor Déry seinen zweiten großen Roman *Felelet* [Die Antwort], der von der damaligen kulturpolitischen Führung verurteilt wurde, der aber seitdem —eben mit seiner künstlerischen Wahrheit — den ihm gebührenden Platz in der

Geschichte der ungarischen Literatur eingenommen hat. Zu jener Zeit schrieb Gyula Illyés das historische Drama *Fáklyaláng* [Fackellicht], das zu den Spitzenleistungen der gesamten ungarischen Dramenliteratur gehört. Ich will Ihre Aufmerksamkeit mit der Aufzählung von zahlreichen anderen Autoren und Werken nicht zu sehr in Anspruch nehmen, ich möchte nur noch darauf hinweisen, daß ein bedeutender Teil der in diesen Jahren entstandenen Gedichte von Ferenc Juhász, László Nagy und László Benjámin ebenfalls einen bleibenden Wert hat. Ich bin der Ansicht, daß unser Verfahren, wenn wir wegen der sektiererischen Entstellungen auch auf die gültigen literarischen Schöpfungen verzichteten, ebenso ungerecht wäre, als ob wir mit diesen Werken die Entstellungen dieser krisenhaften Periode vor der Nachwelt verdecken wollten.

Das Gesagte wird es Ihnen vielleicht erleichtern, zu verstehen, warum die Konsolidierung in unserem geistigen Leben nach 1957 so schnell erfolgte. Im Laufe der Ereignisse des Jahres 1956 geraten — wie bekannt — einige Schriftsteller in einen schweren Konflikt mit dem Staat, und diese Tatsache hatte auch gerichtliche Konsequenzen. Eine breite Schicht der ungarischen Schriftsteller schrieb und publizierte aber schon am Anfang der sechziger Jahre, und nicht nur die, die mit völligem Einverständnis auf die Bestrebungen unserer gesellschaftlichen Ordnung reagierten, sondern auch die, die in einigen Fragen ihren Vorbehalten Ausdruck gaben oder wegen der Ereignisse der nahen Vergangenheit sich beleidigt fühlten. Das immer reger werdende literarische Leben der sechziger Jahre charakterisierte nicht nur das Erscheinen bedeutender Werke der älteren Generation — wie Gyula Illyés, László Németh, István Vas, Péter Veres, Tibor Déry, József Lengyel —, sondern auch ihre ermutigende Wirkung auf die jüngere Generation, die in diesem Jahrzehnt in bemerkenswerten Romanen und Erzählungen die grundlegenden Fragen der Gegenwart und der nahen Vergangenheit der ungarischen Gesellschaft beantwortete. Die Romane *Húsz óra* (Zwanzig Stunden) von Ferenc Sánta, *Rozsdatemető* (Schrottplatz) von Endre Fejes, *Hideg napok* (Kalte Tage) von Tibor Cseres — und ich könnte die Beispiele noch weiter fortsetzen — waren unbestreitbare Zeichen des literarischen Aufschwungs. Die sich erneuernde Schöpfungslust der mittleren Generation brachte auch in der Lyrik bedeutende Werke zustande. Ich möchte Ihre Aufmerksamkeit nur auf die Gedichte von Ferenc Juhász, László Nagy, László Benjámin, Sándor Csoóri, Imre Csanádi, Mihály Váci, Gábor Garai oder auf die neue Schaffensperiode von János Pilinszky richten.

Die Politik oder die Kulturpolitik besaß in Ungarn nach 1957 keinerlei Wundermittel. Man hat den Künstlern gesagt: Ihr sollt schaffen! — und sofort danach: Vor der Entwicklung der ungarischen Gesellschaft stehen diese und diese Aufgaben. Ihr, Dichter, sollt euch um die Wirklichkeit und nicht um die Selbstkritik kümmern. Die kulturelle Administration, die die öffentliche

Meinung der Gesellschaft vertrat, verlangte von den Schriftstellern, die vor kurzem den richtigen Weg verfehlten, keine Mea culpa, sondern Werke. Die Betonung der Möglichkeiten der schöpferischen Arbeit enthielt unmißverständlich auch den Gedanken, daß einerseits der Künstler, der Schriftsteller ein Recht auf den Irrtum, auf das Risiko des Irrtums hat, andererseits andere Vertreter des geistigen Lebens das Recht und die Möglichkeit haben, diese Irrtümer zu kritisieren und sich mit ihnen auseinanderzusetzen. Es wäre natürlich falsch, festzustellen, daß es in den vergangenen zwei Jahrzehnten zu keinem Konflikt zwischen einigen Schriftstellern und den leitenden Organen des intellektuellen Lebens gekommen ist; man kann aber ruhig behaupten, daß in Ungarn niemand gezwungen war, wegen eines künstlerischen Werkes mit Vertretern von Organen außerhalb des kulturellen Gebiets peinliche Gespräche zu führen. Ich muß zu dieser Tatsache noch hinzufügen, daß die verlegerische Freiheit in Ungarn die Möglichkeit bietet, ein Buch im Selbstverlag des Autors herauszugeben. Auf diese Privatausgaben bezieht sich selbstverständlich auch das Gesetz, daß eine antihumane, faschistische, gegen andere Völker und Rassen gerichtete Propaganda auch in künstlerischer Form verboten ist. Unsere Verlagspraxis läßt auch die Pornographie nicht zu. Diese zwei letzteren Bemerkungen dienen der Orientierung. Ich bin dessen bewußt, daß einige unter den Anwesenden mit den »Beschränkungen« oder mindestens mit einigen Punkten von ihnen nicht einverstanden sind, doch zur Orientierung gehört auch die Tatsache, daß es in Ungarn in den letzten zwanzig Jahren kaum einen Schriftsteller gab, der die schöpferische Freiheit und die Öffentlichkeit zur Propagierung von faschistischen Ideen oder zur Völkerhetze hätte ausnützen wollen. Was die Pornographie betrifft, können in deren Auffassung zwischen Schriftstellern, Lesern und Verlagen Meinungsunterschiede bestehen, wenn wir aber jenes ästhetische Gesetz gelten lassen, daß die künstlerische Darstellung der Erotik einen menschlichen Wert bedeutet, glaube ich damit, das Wesentliche an unserem Standpunkt erklärt zu haben.

Erlauben Sie mir, bitte, daß ich im weiteren Teil meiner Vorlesung drei für mich wichtig scheinende Fragen aus dem Komplex unseres literarischen Lebens herausgreife. In erster Linie möchte ich darauf hinweisen, daß die gesellschaftlichen Erwartungen den Schriftstellern gegenüber keine administrativen Zielsetzungen, sondern Fragezeichen des Lebens sind. Die künstlerisch Schaffenden und die Rezipierenden der Schöpfungen nehmen bei uns immer nuancierter wahr, daß es weder eine vollwertige Gesellschaft ohne Kunst, noch einen Sozialismus ohne gültige Literatur gibt. Der Anspruch auf die »gültige Literatur« setzt den Schaffenden — mit den Worten von Georg Lukács ausgedrückt — das Ziel, »das wahre, künstlerisch-realistische Bild des heutigen Menschen zum Bestandteil des Bewußtseins der Menschheit zu machen«.

Dieses Ziel stand auch vor Ferenc Sánta, als er im Besitz seiner tiefen und vielfältigen Kenntnisse über das Dorfleben seinen Roman *Zwanzig Stunden*

schrieb. Im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit stand der düstere Oktober des Jahres 1956, besser gesagt, jenes Drama, das sich in dem von ihm aufgesuchten Dorf abspielte. Sein mit strenger künstlerischer Ökonomie geschriebenes Buch versucht die Frage zu beantworten, wie konnte es vorkommen, daß ein Teil der Dorfbewohner mit dem »Vorsitzenden Jóska«, der einer von ihnen und schon vor der Befreiung — auch besitzlos — ein angesehener Bauer war, in Konflikt geraten ist. »Der Vorsitzende Jóska« wurde nach 1945 zu einer führenden Person des Dorfes, zum Vorsitzenden der Genossenschaft. Ethisch gesehen war er noch immer derselbe Mensch wie früher, als sich seine besten Kameraden gegen ihn wandten. Es gelang dem Schriftsteller, ein plastisches Bild von der dramatischen Spannung, von Leidenschaften, Verletzungen und entstellten Illusionen zu geben, wobei er ständig die Gestaltung der menschlichen Schicksale und Charaktere untersuchte. Die Darstellung der subjektiven Beweggründe verdeckte aber nicht die objektive, eventuell von den Absichten der Handelnden unabhängige Bedeutung der Taten und Situationen. Um den neu erschienenen Roman entbrannte damals eine heftige Diskussion. Die öffentliche Meinung nahm sowohl gegen ihn, als auch für ihn Stellung. Unter solchen Umständen kam es zur Verfilmung des Romans, was noch weitere Schichten in die Diskussion einschaltete. Das künstlerisch Wertvolle und die lebensnahe Wahrheit des Romans haben gesiegt, heute wird dieses Buch als ein hochgeschätztes Werk der neuen ungarischen Literatur aufgefaßt.

Wer die gestrige und heutige ungarische Literatur näher kennenlernt, kann die Beobachtung machen, daß die Möglichkeit einer Harmonie zwischen den großen Fragen, die die öffentliche Meinung im Laufe der gesellschaftlichen Umgestaltung interessieren, und dem von innen kommenden künstlerischen Interesse im Entstehen begriffen ist. Das Fortschreiten der Urbanisation, die Sorgen der Umwälzung aus einem Agrar- in ein Industrieland, die Aufgaben der sozialistischen Demokratie, die veränderte Lage der Frauen in der Gesellschaft, die Spannungen, die die demographischen Wellenhöhen und Wellentiefen verursachen, die Probleme des Wohnungsbaus — ich könnte die Reihe unserer Sorgen und Freuden noch weiter fortsetzen — und ähnliche Fragen beschäftigen die Gesellschaft so tief, daß die Schriftsteller, die für die menschlichen Relationen vom Beruf aus empfindlich sind, von ihnen nicht unberührt bleiben können. Nach dem Erscheinen des Werkes kann die Diskussion beginnen. Es gibt kein Rezept, kein Schema, keine Vorschriften, es wird aber eine Möglichkeit geboten, die Werke zu kritisieren, auch auf gesellschaftlicher Ebene. Diese Situation, diese erwähnte natürliche Harmonie zeitigte schon in den verschiedensten literarischen Gattungen Ergebnisse. Ich möchte hier auf die bedeutende Schriftenreihe »Die Entdeckung Ungarns« hinweisen. Diese Serie von Einzelmonographien brachte einen neuen Typ literarischer Soziographie zustande. Die Bücher von György Moldova, Bulcsu Bertha, Sándor

László Bencsik und anderen sind interessante und wertvolle Dokumente des Zusammentreffens zwischen den Ansprüchen von Lesern und Schriftstellern.

Als über eine zweite Frage möchte ich über die Geschmackverhältnisse in Ungarn sprechen. Ich möchte wieder ein konkretes Beispiel bringen: die lyrische Dichtung von Ferenc Juhász und ihr kritischer Empfang. Die Vorbilder seiner Jugendlyrik in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre waren die großen Meister des 19. Jahrhunderts, Petőfi und János Arany. Von den älteren Zeitgenossen übte auf ihn Gyula Illyés eine befruchtende Wirkung aus. Diese Traditionen knüpften bei Juhász an eine heitere, harmonische, keine Angst kennende Gemütswelt an. Dann wurde der glatte Wasserspiegel des Sees aufgepeitscht und der Dichter litt nicht nur unter den Wellenschlägen der Oberfläche, sondern auch unter der Erkenntnis der in der Tiefe wirkenden Kräfte. Diese Erkenntnis schleuderte ihn vom dichterischen Pubertätsalter in das Mannesalter der Unruhe, der Ängste und des Trotzdem-siegen-Wollens. Seine dichterische Betrachtungsweise hat sich umgewandelt, sein Ton wurde zusammengesetzter, die Struktur seiner Gedichte komplizierter und seine sprachliche Schöpfungskraft folgte dieser lyrischen Metamorphose mit einer außerordentlichen Invention. Die Welt, die sich uns in den neuen Gedichten von Juhász eröffnet, ist dicht wie ein Dschungel, und eben diese überwältigende Üppigkeit, die Wucherung der Assoziationen lösen künstlerische Erregungen in den Lesern aus. Die alte Harmonie hat sich aufgelöst, aber auch diese neue Periode seiner Lyrik ist kein Lob der Disharmonie, keine Apotheose der Zügellosigkeit, sondern ein Kampf für die neue, höhere Harmonie. »Der Dichter« — ich zitiere seine eigenen Worte — » glaubt noch immer unerschütterlich daran, daß die menschliche Vernunft und Anständigkeit eine größere Kraft ist, als die Selbsentzündung der angehäuften Bomben, der Akkumulation von Angst, Mißtrauen und Dummheit.«

Die großen Unternehmungen haben einen großen Widerhall, der neue Ton findet schnell Anhänger, aber ebenso schnell auch Gegner. Auch um die Gedichte von Ferenc Juhász spielten sich heftige Diskussionen ab und diese sind noch immer nicht zu Ende. Neben der Gruppe der Kundigen und Begeisterten ist auch die Zahl jener beträchtlich, deren Geschmackswelt dieser Dichtung fern steht. All dies halte ich für natürlich, und nur jene können sich darüber wundern, die in dem Wahn befangen sind, daß die Schaffung der Gleichförmigkeit im Geschmack zu den Zielsetzungen der sozialistischen Länder gehört. Wir haben keine solchen Zielsetzungen. Die von der Vergangenheit ererbten gesellschaftlichen Unterschiede brachten auch Bildungsunterschiede mit sich, und diese machen sich auch auf dem Gebiet des Geschmacks bemerkbar. Wir sind aber bestrebt, die negativen gesellschaftlichen Bedingungen dieser Unterschiede zu beheben. Das steigende, nicht besonders rasch steigende kultu relle Niveau der Gesellschaft führt aber — unseren Erfahrungen nach — keines

falls zur Uniformisierung des Geschmacks, sondern eben umgekehrt, zu einer gesunden Differenzierung, zu einer immer intensiveren Teilnahme der Persönlichkeit an der Deutung des Kunstwerkes, zur Bereicherung der künstlerischen Rezeption. Wie Künstler, die über wesentliche Erscheinungen der Welt auf ähnliche Weise denken und die kleinen und großen Greuel und Wunder des Lebens in ihren Werken doch verschieden darstellen, so gestaltet sich auch der Kunstgenuß der Leser ihrer Persönlichkeit, ihrem Leben und Temperament entsprechend individuell.

Die dritte Frage, die ich zum Schluß erwähnen möchte, betrifft unsere Auffassung von den weltanschaulichen, politischen Unterschieden und Diskussionen in der ungarischen Literatur, denn es gibt solche Unterschiede und Diskussionen. Unsere Gesellschaft und unser gesellschaftliches Bewußtsein befinden sich im Strom einer enormen Umwandlung, es wäre etwas Besonderes, wenn in der Kunst dieser Gesellschaft keine weltanschaulichen Differenzen vorhanden wären. Die marxistische Analyse unseres gesellschaftlichen Bewußtseins zeigt, daß der Marxismus in Ungarn nicht die einzige Weltanschauung ist. Die Hegemonie des Marxismus scheint auf den wichtigsten Gebieten des öffentlichen Lebens gesichert zu sein, aber wir sind uns klar darüber, daß in unserem Land Menschen mit verschiedenen Weltanschauungen und Betrachtungsweisen leben, sogar miteinander leben. Bürgerliche Varianten der humanistischen Ideen, von der Vergangenheit mitgebrachte konservative Gedanken wirken noch in den Köpfen, und wir müssen auch mit nüchterneren oder leidenschaftlicheren Richtungen des Nationalismus rechnen. Ich hätte vielleicht auch schon früher erwähnen müssen, daß in Ungarn noch Massen von religiösen Menschen leben. Die römisch-katholische Kirche gibt sogar eine literarische Zeitschrift heraus, und die reformierten Kirchen haben auch die Zeitschrift *Confessio* mit ideologischen Ansprüchen. Wenn man zu all diesen Erscheinungen hinzurechnet, daß nebenden meistens traditionellen weltanschaulichen Richtungen hauptsächlich bei der Jugend auch die Wirkung der Ideen der neuen Linken sich bemerkbar macht oder auch revisionistische und anarchistische Gedanken auftauchen, die der Marxismus keinesfalls in sich integrieren kann, ist es selbstverständlich, daß wir uns mit den Verkündern dieser Anschauungen auseinandersetzen.

Würde man feststellen, daß diese ideologischen Erscheinungen des alltäglichen Lebens automatisch in die Literatur übergehen, würde man die spezifischen Eigenschaften der künstlerischen Darstellung außer Acht lassen. Das künstlerische Werk kann nämlich die weltanschaulichen Schranken des schaffenden Künstlers überschreiten. Dies ist aber nur eine Möglichkeit für jene Künstler, die die Wirklichkeit ehrlich und authentisch darstellen, aber keinesfalls ein automatisch zur Geltung kommendes Ergebnis des Schaffensprozesses. Die Momente des künstlerischen Schaffens sind keine philosophisch-theoretischen Kategorien, sondern ästhetische, und als solche drücken sie eine Lebens-

qualität, ein der Ideologie nahe stehendes Weltbild aus. Wenn sich die schaffende Persönlichkeit als Künstler auf die Wirklichkeit konzentriert, können Lebenserscheinungen, deren determinierende Funktion der Künstler als alltäglicher Mensch, Zeitungsleser oder Gesprächspartner, nicht wahrnimmt, seine Aufmerksamkeit auf sich lenken. Es kann auch vorkommen, daß sich im Bewußtsein des Künstlers im Laufe des Schaffensprozesses die eigenen Anschauungen mit den Argumenten des Lebens konfrontieren, und in diesem inneren Kampf das Leben triumphiert.

Diese Bemerkungen fallen eher in die Sphäre der Theorie. Die alltägliche Praxis zeigt dagegen, daß unter den Verhältnissen der Periode des Aufbaus des Sozialismus, sozusagen auf dem Boden des sich im Bau befindenden Sozialismus eine spezifische Art bürgerlicher Literatur existiert, deren Vertreter die bürgerlichen literarischen Traditionen pflegen, ohne den Entschluß zur Apologie der bürgerlichen Gesellschaft. Diese Menschen wurden von der kapitalistischen Gesellschaft enttäuscht, sie verliebten sich aber nicht in den Sozialismus, und setzten so ihre künstlerische Tätigkeit in einem solchen Miteinanderleben ohne Liebe fort. Es gehört auch zur Wahrheit, daß die korrekte Geltendmachung der sozialistischen Normen und Ideen die Anziehungskraft des Sozialismus auf diese Menschen verstärkt. Der gestrige kühle oder höhnische Partner kann unter der Wirkung dieser Anziehungskraft heute Interesse zeigen oder die ersten Schritte in der Richtung machen, die zur Verinnerlichung dieser Beziehung führt. Dieser Schriftstellertyp kann auch eine außerordentliche dichterische Begabung aufweisen, er kann aber auch mittelmäßig sein. Der Begabung, der künstlerischen Schöpfungskraft gebührt auch dann eine Anerkennung, wenn eine Distanz seine Lebensbetrachtung von der marxistischen Weltanschauung trennt. Der hervorragende Dichter und Übersetzer, der magische Wortkünstler Sándor Weöres wurde mit dem Kossuth-Preis, mit dem größten staatlichen Preis für künstlerische Tätigkeit, ausgezeichnet. Es wird aber nicht als »Sektierertum« betrachtet, wenn die marxistische Kritik seine Werke auf einem hohen Niveau kritisiert. Diese zweifache, doch einheitliche Praxis, die natürlich nicht nur auf Sándor Weöres gültig ist, hat zwei Bedingungen. Die erste Bedingung ist, daß sich die Kritik auf das Kunstwerk richtet, und nicht die Künstler mit verschiedenen Etiketten versehen will. Die Kritik darf nur geistige Folgen und keine administrativen Maßnahmen nach sich ziehen. Die zweite Bedingung ist, daß die Tendenz der aufeinanderfolgenden Werke des Schriftstellers nicht zurück, in die Richtung einer überholten Welt zeigt, sondern Experimentierlust und -möglichkeit der Begabung aufweist, und wenn man einen kühnen, manchmal vielleicht schwer zu verfolgenden Flug seiner Kunst beobachten kann.

Ich bin am Ende meiner Vorlesung angelangt. Ich habe das Gefühl, weniger als nötig über die hervorragenden Leistungen der ungarischen Literatur und mehr als geplant über die kulturpolitischen Aspekte, über unsere

Sorgen und Probleme gesprochen zu haben. Ich hätte gern über einige neueren wertvollen Werke der ungarischen Literatur informiert und hätte mit Freude auch darüber gesprochen, in was für einem breiten Strom die Literatur des Auslandes vom Osten und Westen zu uns fließt. Unsere geistige Beziehung zu den ungarischen Literaturen der Nachbarländer würde einen eigenen Vortrag verdienen. Aber für heute war das vielleicht schon mehr als genug. Ich habe über Dichter und Schriftsteller, über die großen Künstler eines kleinen Landes gesprochen, und mehr wert als alle gesprochenen Wörter ist, wenn Sie Goethes Rat folgen: »Wer das Dichten will verstehen, / Muß ins Land der Dichtung gehen. «

Ady und Gorki

»Ich glaube und bekenne, daß die revolutionäre Erneuerung in Ungarn unvermeidlich ist. Der wunderbare, gesegnete Sturm ist schon da, mit seinen Boten, seinen heiligen Möwen.«
(Antwort an Béla Tóth, 1907.)

Könnte man sich eine herrlichere Paraphrase des Gedichtes von Gorki *Das Lied vom Sturmvogel* vorstellen?

Nicht nur ihre Sturmvogel-Rolle nähert sie einander.[1] Ihr allgemeines Interesse, ihr Weltbild, ihre künstlerische Anschauung, ihre dichterischen Mittel zeugen von einer Reihe verwandter Züge. Sie bewundern die großen empörerischen, kritischen Geister: Byron, Heine. Anfangs stehen sie im götzenumwerfenden, dichterischen Banne von Nietzsche, um später, auf der Suche nach der Zukunft der Menschheit, nicht wenig von ihm abzubiegen, sogar sich gegen ihn zu wenden. Sie erkennen: die freie Entwicklung des Individuums ist ohne die radikale Umwälzung der Gesellschaft, ohne die Abschaffung allerlei Unterdrückung unmöglich. Sie sind mit den Schwierigkeiten dieses Weges im reinen.

Nicht Nachkömmling, nicht Anverwandter,
Noch froher Urahn, noch Bekannter,
Bin ich von irgendwem,
Bin ich von irgendwem.

Szeretném, ha szeretnének (Ich wollte es, daß man mich liebte)
Übers. v. A. Hetényi Heidlberg

»Ich bin ganz allein, fremd unter den Menschen. . .« — schreibt der junge Gorki seiner Braut.[2]

Woher dieses tragische Einsamkeitsgefühl? Ein bewußtes Verhalten ist es dem spießbürgerlichen Milieu verfetteter Seelen gegenüber; die Empörung der Bahnbrecher der Zukunft gegen die im ganzen schlecht, verwerflich gehaltene Ordnung. Die schmerzliche, stolze Einsamkeit des unverstandenen schaffenden Menschen.

Groß ist meine Sünde: die Seele,
Meine Sünde: ich wage und sehe klar.
Abtrünnig, ich! aus dem Geschlecht des Álmos;
Sie will mich töten,
Mit Iranengestank, die Skythenschar.

Páris, az én Bakonyom (Paris, mein Bakonyerwald)
Übers. v. Z. Franyó

Ady spricht von den »heiligen Pionieren«, die »nicht einmal träumten, daß keine Hunderttausende ihnen auf den Fersen folgen. . . . An dessen Stirne sich der Gedanke verrät, in dessen Augen das Feuer neuer Gefühle leuchtet, . . . der dessen überführbar ist, daß er den fremden und herrlichen Göttern der Idee geopfert hat: der ist verloren.«

Was Ady *An den Rand eines unbekannten Codex der Corvina*[3] geschrieben hat — über die Tragik des Vorauseilens sinnt Gorki in seiner Erzählung *Mein Weggenosse* nach: über das Schicksal der Wegbereiter, die »die Menge der Zurückgebliebenen nicht nach sich ziehen konnten, und nicht wissend oder vergessend der Menge, im Leben einsam blieben mit ihrer neuen Moral, ihren neuen Gefühlen, den neuen Formen des Denkens, mit all dem, was in sich groß und schön ist, aber schwach und kraftlos, wenn nur Tausende darüber verfügen und die Millionen nichts darum wissen.«[4] Doch nehmen sie ohne Bedenken das Schicksal von Don Quijote auf sich.[5] In den hymnisch tönenden Werken Gorkis — wie *Der lügnerische Zeisig und der wahrheitsliebende Specht, Das Lied vom Falken, Mutter Isergil, Der Mensch* — widerhallt der »Unsinn der Tapferen«, der ruhmvolle Untergang der Wegbereiter im Kampfe gegen die überlebten Traditionen und schädlichen Vorurteile. Gorki verachtet die »Weisheit der Frommen«.[6] »Schone dich nicht — das ist die stolzeste, schönste Weisheit auf Erden. . . . Es gibt ja nur zwei Formen des Lebens: das Fäulnis und das Brennen. Die Feigen und die Habegerne wählen das Erstere, die Tapferen und die Großmütigen das Letztere. . .«[7] Die Anschauung von Ady ist die gleiche, obwohl er weiß, daß ein Mißerfolg dem Wegbereiter beschieden ist:

. . .doch opfern wir gerne unser Mark, / Da tragischeres und schöneres Schicksal gibt es nicht / vor Gott und Menschen.

Szép magyar sors (Schönes ungarisches Schicksal)

»Das Leben — schreibt Gorki, in einem Briefe — ist ein rastloser, wilder Tanz. . . .Man soll so tanzen, daß ein jeder um uns heiter sei und deswegen soll man je öfter die mannigfachen Scheußlichkeiten und Banalitäten mit den Füßen treten, daß sie wingeln und ihr Saft ausspritze.«[8]

Wie schön wäre den großen Schurken / Den Bauch mit Füßen treten, / Schön, zornmutig, tüchtig, / Bis ihnen der Atem ausgegangen ist.

Idő előtt elmúlni (Vorzeitig vergehen)

Nicht nur seine Heldin, Warenka Olessowa vermißt die Schnelligkeit im Leben[9] — auch der Schriftsteller selbst, in seinem Brief an Tschechow: ». . . ich möchte irgendwie anders leben: bewegter, in schnellerem Rhythmus, . . . es kam der Augenblick, als Heroismus not tut. . .«[10]

Man muß unseren Rhythmus erlernen, / Das träumerische Vergehen ist nicht das Schicksal der Ungarn.

Új, tavaszi seregszemle (Neue Frühlingsheerschau)

»Ich bin durch den *Gedanken* dazu erschaffen, umzuwerfen und zu zertreten alles, was alt, was eng, was schmutzig und böse ist, um Neues an seine Stelle zu setzen, das auf den vom *Gedanken* geprägten, unerschütterlichen Grundsätzen der Freiheit, der Schönheit und der Achtung vor dem Menschen beruht!. . . Für den *Gedanken* gibt es keine unüberwindlichen Festen und keine unerschütterlichen Heiligtümer, weder im Himmel noch auf der Erde!«[11]

Die neuen Festen: große, rote Seelen, / Absichten, Ziele und Glauben, / Sehnsüchte, die auf alte / Festen mit Blitz feuern. . . . / Und die Tage vergehen flammend. / Die alten Festen gehen in Trümmer. / Die Welt wird zu lauter neuen Festen, / Wo sieghafte Barden singen.

Új várak épültek (Neue Festen erbaut)

Diese heroische Anschauung, dieser »unsinnige Idealismus«[12] gibt ihnen die Kraft dazu, um den Fortschritt ihrer Nation zu kämpfen.

Beide sind Meister der nationalen Selbsterkenntnis: ihre Rolle als Erzieher der Nation ist gleich dem Kampf gegen alle Varianten der Reaktion, der Geißelung der Untätigkeit und der Duldung. Sie treten unter verschiedenen gesellschaftlichen Umständen auf, aber sie greifen genau dieselben Erscheinungen an: den reaktionären Nationalismus, die verlogenen und schädlichen Vorurteile, die asiatische Rückständigkeit, die heuchlerische Moral, das dogmatische Denken. Eben darüber spricht der junge Publizist von Debrecen, Nagyvárad, dann Budapest in seinen Artikeln, Gedichten und übrigen Schriften, wie vor einigen Jahren sein Gefährte, Gorki, der Publizist von Samara, dann Nischnij Nowgorod in seinen verschiedenen Schriften zu sprechen begann.

»Keine größere Lüge trat auf den Plan — schrieb Ady, aber auch Gorki hätte es sagen können — als der Nationalismus. Er hat tausend Gesichter. Er verwirrt den urteilsfähigsten Menschen. Er nützt alle menschlichen Schwächen aus. Er macht von Tradition, Pietät, Rassenstolz, Brotneid, von allen Tugenden und Sünden Gebrauch.«[13] Ady haßt den »bellenden«[14] den »wütenden Patriotismus«.[15] Die russische Revolution von 1905 hegt in ihm die Hoffnung, daß der Abend des Nationalismus naht. Von Anfang an verflucht er »unsere asiatischen Zustände«,[16] die die Verachtung des Westens mit Recht auslösen. ». . .beispiellose halbasiatische Gesellschaft«.[17] »Das ist schon Asien, durchaus Asien, das tatarische Asien.«[18] »Wir ersticken einen jeden, der nicht unser Leben lebt.«[19]

Vom Sumpf aus wollt schimmernde Höh'n ich erreichen, . . .

Ének a porban (Gesang im Staube)
Übers. v. A. Hetényi Heidlberg

Dies Feld ist das Gräberfeld der Seelen, / . . . Todriechendes, trauriges Flachland Ungarn, . . .

A lelkek temetője (Das Gräberfeld der Seelen)

Meine Heimat will schlafen,. . .

Elűzött a földem (Meine Heimat hat mich vertrieben)

Und über Ungarns großes Brachland
Huscht lachend flüchtger Wind.

A magyar Ugaron (Auf dem ungarischen Brachland)
Übers. v. F. Fühmann

Ihr Traum ist das fette Nichts.
Gőzösről az Alföld (Das Flachland aus dem Fenster des Bahnzuges)

Ich hasse meinen gemeinen östlichen Schlag, / Der erschöpfend mich gebar, . . . / Mein östliches, faules Blut / schmachtet nach Westen: . . .
Egy párisi hajnalon (An einem Pariser Morgen)

A hőkölés népe (Das Volk des Zurückweichens), *Az Akarat cselédjei* (Knechte des Willens) — das ist das ungarische Volk.

Keiner kann betrübter sein als der junge Ungar, / Denn er lebt unter Tyrannen und Dummköpfen, ...
A Tűz márciusa (März des Feuers)

Wird das Babel aller Sklaven
Doch erwachen, wird es Tag?
Magyar jakobinus dala (Lied eines ungarischen Jakobiners)
Übers. v. H. Kahlau

Ady sieht schon, daß »an der Stelle des feudalen Ungarns wimmelt und bereitet nun Unannehmlichkeiten ein Land vor Explosion.«[20]

Im Jahre der millenarischen Feiern von Ungarn, 1896 berichtet ein junger russischer Provinzjournalist, Gorki von der Landesausstellung und Messe in Nischnij Nowgorod. Er malt ein umfassendes Bild von der Protzerei, vom Ungebärde, von den ordinären Zerstreuungen, vom beschränkten Nationalismus der russischen Händlerschicht, die nach der Aufhebung der Leibeigenschaft eine rasche Entwicklung genommen hat. Ekel ergreift ihn vor dem selbstzufriedenen, nichtigen, schmarotzerischen Spießbürgertum, in dem er die Massenbasis des Despotismus erkennt.[21] Mit einem unbeschränkten Sarkasmus greift er das ganze asiatische System des Zarismus an.[22] Die Europäer — sagt er — sprechen von Rußland als von Asien. Die Zaren haben alles Mögliche gegen die Ideen der Freiheit, des Fortschrittes begangen.[23] Am Anfang des ersten Weltkrieges — als die nationalistische Selbstverherrlichung, der chauvinistische Haß hohe Wellen schlagen — stellt Gorki, wie Ady im allgemeinen, den Gegensatz der östlichen Passivität und der westlichen Aktivität mit derselben Zielsetzung, derselben Tapferkeit, demselben ungeduldigen Willen der Änderung auf. Mit ihren rücksichtslosen Worten wollen sie ihr Volk aufrütteln, dem Fortschritt, der gesellschaftlichen Umwälzung zu stoßen. Die haßerfüllten Briefe, die Gorki als Antworten auf seinen Artikel *Zwei Seelen*[24] erhalten hat, haben ihn davon überzeugt, daß seine leidenschaftliche Formulierung den reaktionären Nationalismus an seinem wunden Punkt getroffen hat. Der manilowsche Optimismus — schreibt er in seiner Gegenantwort — ist nicht nur dumm, sondern auch schädlich. Man soll der Wahrheit ins Auge schauen. Gorki protestiert gegen den nationalen Dünkel.[25]

Ady — gleich Gorki —hört nicht auf, die heuchlerische Moral der herrschenden Klassen und des Philistertums zu geißeln.[26] Ein organischer Bestandteil ihrer Kriegserklärung ist auch ihre die konventionelle Moral für nichts achtende, extreme, brüskierende Erotik und ihr Lebenskult: *Am Floße* und *Malwa* Gorkis wie *Meine Braut* und die Léda-Gedichte Adys.

Sie wenden sich mit derselben Leidenschaft gegen »den größten Fluch der Menschheit«,[27] gegen das Dogma. Gleich Ady verkündet auch Gorki in großer Anzahl seiner Schriften, daß ohne selbständiges, kritisches Denken der Einzelne verkümmert, der Fortschritt der Gesellschaft unmöglich wird.[28]

Man kann für selbstverständlich halten, daß sie von den Verteidigern der bestehenden Ordnung mit denselben stereotypen Wendungen empfangen werden. Gorki erscheint in der Kritik als Dekadent, als unbegabter, verworrener Epigon Nietzsches oder als dessen begabter, aber umso gefährlicher Nachfolger.[29]

Die konservative Kritik fährt nach dem Auftritt Adys auf wie einer, dem man auf den Fuß getreten hat. Seiner Beschaffenheit gemäß trachtet das System nicht unmittelbar ihn physisch zu vernichten, wie der zaristische Despotismus mit Gorki tat. Aber — wenn es möglich ist — spielt ihm ärger mit, als die reaktionäre russische Kritik Gorki abgefertigt hat. Das ganze halbfeudale Ungarn tut alles Mögliche, um den als Verräter betrachteten Ady unmöglich zu machen.[30] Der Tonangeber ist selbst István Tisza. »Ady

und die ‚Nyugat' (Westen — Zeitschrift der fortschrittlichen Schriftsteller — *B. L.*) — sagt er — sind Blattläuse auf der Palme der ungarischen Kultur.«[31] So äußern sich über Ady die Größen des öffentlichen Lebens von Ungarn. Ihre Phrasen stammen aus derselben Requisitenkammer wie die Angriffe gegen Gorki. Ady ist demgemäß der unbegabte — oder begabte — Nachfolger der französischen Dekadenten (später taucht auch Nietzsche als Vorbild auf). Seine Dichtung »entsprießt einem Sumpfboden«, »ihre Blumen sind vom Fieber der moralischen Sümpfe knallrot gemalt. . . seine manchmal wahrlich mit großer Kraft strömenden Strophen sind dem wilden Lied der vom Branntwein und von der Täuschung verlogener Aufwiegler zur Plünderung aufgehetzter Arbeiter gleich.«[32] In den höhnischen Worten von Ferenc Herczeg[33] widerhalt Wort für Wort der gegen Gorki gerichtete Artikel Filossofows[34] von den »morgigen Spießbürgern«.

Nicht nur die Kunst Gorkis beschäftigt Ady — nicht minder seine Person und seine gesellschaftliche Rolle.[35] Kaum ertönt Gorkis Wort ungarisch, gleich erkennt er in ihm den »großen Götzenumwerfer«.[36] Ady verdankt Nietzsche als Befreier, als dem »Christus des Sinnes« äußerst viel. Er erkennt aber, daß Nietzsche keine Antwort denen zu geben vermag, die die Zukunft der Menschheit bauen wollen. »Ach! käme doch nur, der nach Nietzsche kommt, der Kategoriker des Ja und Amen.«[37] Diesen erkennt er in Gorki, zu dem er von Nietzsche gesetzmäßig erreicht. In einer Reihe von Artikeln verkündet er den künftigen Menschen, genau den, von dem Gorki in seinem philosophisch-dichterischen Werk *Der Mensch*[38] redet. Zur Zeit der 1905-er Revolution widmet er eine gespannte Aufmerksamkeit dem Kampf Gorkis gegen den zaristischen Despotismus,[39] mit Gorki völlig einverstanden, seine Worte zitierend protestiert er dagegen, daß die französische bürgerliche Republik den Zarismus in der Niederwerfung der Revolution mit einer Anleihe unterstützt.[40]

Neben den engen ideengeschichtlichen Zusammenhängen stoßen wir auf eine lange Reihe von typologischen Parallelen, auf einen überraschenden Einklang ihrer Wendungen. Ihre beliebten Attribute sind: »grau«, »faul« und ihre Gegensätze: »schön«, »tapfer«, »stolz«; häufig kehrt bei ihnen der das Spießbürgertum symbolisierende »Sumpf« wieder.

Über den Todessee kreisen wir, / Schöne, tapfere, stolze Vögel. . . . / Und im See auern große, ekelhafte und faule / Hungrige, schlangenköpfige Fische.

A Halál-tó fölött (Über den Todessee)

Nicht will ich Sänger grauer Seelen werden, . . .

Új vizeken járok (Auf neuen Gewässern)
Übers. v. Z. Franyó

Dieses Attribut verwendet Gorki in seiner Skizze *Vom Grauen*[41] und in zahlreichen Schriften über das Spießbürgertum.

Interessant ist die Verwandtschaft ihrer Vogelsymbolik. Der Falke, der Sturmvogel — sogar der Zeisig — von Gorki sind Symbole des das Unbekannte erobernden Menschen, wie die »heiligen Möwen«, die »Schwäne des Rausches«, die »Ammer mit Lichtfedern« von Ady. Den Vögeln, die das Glück des Fliegens, den »Unsinn der Tapferen« symbolisieren, stellen sie andere Vögel entgegen, die die Feinde des gesellschaftlichen Fortschrittes, die Hoffnungslosigkeit, die spießbürgerliche Nüchternheit, Vorsichtigkeit vertreten. Solche sind Gorkis Krähen, Specht, Taucher, Adys »nüchterne Gänse«, »sumpfwatende«, »eßgierige«, »kotfressende«, Reiher, »mit bescheidenen Sehnsüchten«, seine »uralten Greife«.

Vergebens reißen mich heilige Schwäne des Rausches / Auf seligen, großen Gewässern, / Ich höre das Geschnatter nüchterner Gänse, / Es gibt durchaus nichts, / Was nicht vergeht.

Rettegek az élettől (Mir ist angst vor dem Leben)

Mit zwingender Kraft wird hier Gorkis pessimistischer Krähenchor vom Unsinn des Lebens *(Der lügnerische Zeisig und der wahrheitsliebende Specht)* in uns heraufbeschworen, aber es ist auch der Heroismus des Zeisigs, des Falken, des Sturmvogels anwesend. Ebenso tritt einem die Stimmung des Gedichtes *Das Lied vom Falken* ins Bewußtsein, wenn man Adys *(Új vizeken járok)* (Auf neuen Gewässern), besonders aber wenn *A ködbe-fúlt hajók* (Die im Nebel verlorenen Schiffe) liest:

Mich ergötzt ins Nichts zu fliegen, / Alles Schöne, Unsinnige, Tödliche / Liebe ich.

Die Sonne und das Meer sind ihre stets wiederkehrenden Motive.

»Ich schaue das Meer an — schreibt der junge Gorki seinem Freund, B. Ber — und ich denke an die Kraft, die stolze Kraft, die sich nie beugt.«[42]

Ich lausche des Meeres wildem Gesang voll Weh
Und träume so bang auf dem alten Kanapee, . . .

Egyedül a tengerrel (Allein mit dem Meer)
Übers. v. A. Heténvi Heidlberg

Der Einklang ihrer Bilderwelt kann zum überwiegenden Teil durch die geschichtliche Typologie, durch dieselbe Entwicklungsperiode der Weltliteratur erklärt werden. In einigen Fällen kann man doch nicht den Gedanken ablehnen, daß es sich um eine genetische Verbindung, d. h. um einen literarischen Einfluß, um eine genial assimilierende Rezeption handelt. Deren Möglichkeit machen zahlreiche zitierte Motive Adys wahrscheinlich und vor allem die Tatsache, daß Ady die frühen Erzählungen Gorkis begeistert las.[43] Einen unbeweisbaren Zusammenhang fühlen wir zwischen der Erzählung von wunderbarer lyrischer Schönheit Gorkis, *Einst im Herbst* — der Geschichte der Begegnung mit Natascha, dem Gassenmädchen — und dem Gedicht *Az én menyasszonyom* (Meine Braut) Adys. Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn wir die Léda-Gedichte Adys lesen.

Wir brechen auf in den Herbst hinein,
Einander jagend, mit Kreischen und Schrein,
Zwei Habichtsvögel, die flügellahm.
— — — — — — — — — — — — — — —
Dies ist unser letztes Hochzeitsgepränge:
Ins Fleisch wir uns hacken die scharfen Fänge
Und sinken hinab ins herbstliche Laub.

Héja-nász az avaron (Habichtshochzeit im Herbstlaub)
Übers. v. A. Heténvi Heidlberg

Der See lachte —

schreibt Ady.

A tenger nevetett (Der See lachte);

»Das Meer lachte« — lesen wir am Beginn und am Ende der Erzählung *Malwa* und dazwischen stoßen wir auf die folgenden lyrisch-beschreibenden Zeilen: »Zwei Möwen stießen in der Luft aufeinander und hackten sich, daß die Federn flogen. Ihre erbitterten Schreie zerrissen den fröhlichen Gesang der Wellen, . . . Die Möwen stießen ins

Wasser, hackten einander, schrien rasend vor Schmerz und Wut und hoben sich, einander verfolgend, wieder in die Luft. . .«[44]

Falls die Rezeption Gorkis von seiten Adys annehmbar ist, so entsprach sie Adys innerem Gesetz, eigener Entwicklungstendenz.

Zwei Genien von gleicher Größe begegneten einander an der Jahrhundertwende. Schade, daß Gorki von Ady nicht wußte. Oder vielleicht doch? Unserer Überzeugung nach wußte er von ihm: wenn nicht früher, so haben ihn die ungarischen Emigrantenschriftsteller mit Ady unbedingt bekannt gemacht — sogar, Gorki konnte einige Gedichte und die kurze Biographie Adys in den Anthologien ausländischer revolutionärer Dichter, die am Anfang der 1920-er Jahre erschienen sind, in russischer Übersetzung lesen.

Béla Lengyel

ANMERKUNGEN

[1] József Révai nennt Ady den Sturmvogel der ungarischen demokratischen Volksrevolution in dem Sinne, wie Gorki der der russischen demokratischen Volksrevolution ist. S.: *Ady Endre halálának huszonhetedik évfordulójára* (Zur siebenunzwanzigsten Jahreswende des Todes von Endre Ady) (1946). In: *Irodalmi tanulmányok* (Literarische Studien). Budapest 1950. Szikra. S. 228. Außer dieser kurzen, treffenden Bemerkung weist Révai auf keine andere Spur von Verwandtschaft beider, weder hier noch in seinen zwei anderen Ady-Studien. Selbst György Lukács — der so viel Wesentliches ebenso über Ady wie über Gorki gesagt hat — hat darüber nichts zu sagen.

[2] 25. Juli 1896. S.: Горький, М., *Письма к Е. П. Пешковой 1895—1906* (Briefe an E. P. Peschkowa 1895—1906). Москва 1955. ГИХЛ. S. 40. Am 15. oder 16. Mai 1902 schreibt er K. Pjatnizki: »Herrlich ist die Einsamkeit! . . . trotz meiner Mitteilsamkeit — die sich oft als Ungestüm äußert — bin ich innerlich beinahe immer einsam . . .« Собр. соч. Т. 28. S. 249.

[3] *Figyelő* (Beobachter), April—Oktober 1905.

[4] *Mein Weggefährte* (1894). In: *Geschichte mit dem Silberschloß. Frühe Erzählungen.* Berlin und Weimar 1972. Aufbau. S. 130.

[5] Was der junge Gorki in seinen Briefen, seiner Publizistik, Belletristik über die spießbürgerliche Menge (*Mutter Isergil* usw.) immer wieder ausführt, bekennt der junge Ady genau dasselbe. Davon und von der Übernahme der Rolle von Don Quijote s.: *Dies doloris. Levél öccséhez* (Brief an seinen jüngeren Bruder). *Debreczen*, 24. Dez. 1898. — Gorki bedient sich des Pseudonyms Don Quijote. S.: *Самара во всех отношениях* (*Письма странствующего рыцаря*) Samara in jeder Hinsicht (Briefe des kämpfenden Ritters). *Самарская газета*, 1896. Но 59.

[6] *В. Черноморье* (Am Schwarzen Meer) (1895). *Полн. собр. соч.*, т. 2. 252—254.

[7] *Часы* (Stunden) (1896). A. a. O. T. 3. 458—460.

[8] *Brief an L. Sredin*, 5. Januar 1900. S.: *Собр. соч.*, т. 28. 111.

[9] *Warenka Olessowa* (1898).In: *Die Geschichte mit dem Silberschloß*. A. a. O. 420.

[10] Nach dem 5-ten Januar 1900. S.: *Собр. соч.*, т. 28. 112—113.

[11] *Der Mensch* (1904). In: *Jahrmarkt in Goltwa. Frühe Erzählungen.* Berlin und Weimar 1973. Aufbau. S. 480—481.

[12] *Самарская газета*, 1895. Но. 231.

[13] *A magyar kétfejű sas* (Der ungarische doppelköpfige Adler). *Nagyváradi Napló*, 20. Dez. 1901.

[14] *Csaholó hazafiság* (Bellender Patriotismus). *Nagyváradi Napló*, 5. Juli 1902.

[15] *A nacionalizmus alkonya* (Untergang des Nationalismus). *Budapesti Napló*, 8. April 1905.

[16] *Úri hóhérok* (Vornehme Henker). *Debreczen*, 13. Juli 1899. — »Ungarn ist heute in den Augen denkender Menschen: einige Magnaten, viele Söldlinge, Ober-und Unterparasiten und in Finsternis gehaltene freiheits- und kulturfeindliche Menschenmillionen. Es ist doch natürlich, daß alle Wahrsagungen uns die Rolle der Spahis und Tataren

zuerteilen.« *Jóslások Magyarországról* (Wahrsagungen von Ungarn). *Budapesti Napló*, 19. Juli 1906.

[17] *Nietzsche és Zarathustra. Fényes Samu Zarathustra-fordítása* (Nietzsche und Zarathustra. Die Zarathustra-Übersetzung von Samu Fényes). *Budapesti Napló*, 5. März 1908.

[18] *Válasz Tóth Bélának* (Antwort an Béla Tóth). *Budapesti Napló*, 2. März 1907.

[19] *A magyar Pimodán* (Das ungarische Pimodan). *Nyugat*, 1908. 1. Jan.—16. Febr.

[20] *A robbanó ország* (Das Land vor Explosion). *Világ*, 25. Dez. 1910.

[21] *Между прочим (мелочи, наброски и т. д.). Фельетоны в «Самарской газете» 1895—1896 гг.)* Unter anderem (Kleinigkeiten, Skizzen usw.). Feuilletons in der Zeitung »Samarskaja gaseta« 1895—1896). 1941. *Куйбышевское издательство.*

[22] Gorki nennt Nikolaus I. den »Wahnsinnigen der Macht«, »dessen Intervention in den Freiheitskrieg Ungarns eine Schandtat war und dessen würdiges Gegenstück ein anderer Maniatiker ist — schreibt Gorki sieben Jahre vor dem ersten Weltkrieg vom deutschen Kaiser Wilhelm II. —, der der vollständige geistige Doppelgänger von Nikolaus I. ist. . . . Ein Mensch, von dem man wahrlich absurde Taten erwarten kann«. *Független Magyarország*, 15. März 1907. — Von Nikolaus II.: *Русский царь* (Der russische Zar). Stuttgart, 1906. Dietz.

[23] *В пространство . . .* (Ins Weite . . .). I. In: *М. Горький. Материалы и исследования* (M. Gorki. Stoffe und Forschungen), T. 2. 98.

[24] » . . . wir sind —schreibt er hier — unfähig uns mit großer Ausdauer anzustrengen, denn wir wurden der Enttäuschungen müde, wir verloren unsere Hoffnung, wir können nicht glauben, und wenn wir einen Tag Fanatiker sind, werfen wir uns tags darauf in die Arme des Nihilismus. . . . vor allem müßte man dagegen kämpfen. . . . Man muß Rußland lieben, man muß seine schlummernden Energien, das Bewußtsein seiner Schönheit und Kraft, sein Selbstgefühl erwecken, das Gefühl der Daseinsfreude muß ihm eingeimpft werden.« *Две души* (Zwei Seelen) (1915). In: *Статьи 1905—1916* (Aufsätze 1905—1916). Пг. (1918.) Парус. 184—198.

[25] *Письма к читателью* (Briefe an den Leser) (1916) I. A. a. O. 200—207.

[26] *Az erkölcs jegyében* (Im Zeichen der Moral). *Nagyváradi Napló*, 31. Aug. 1902.

[27] *Finálé* (Finale). *Budapesti Napló*, 7. Juni 1905.

[28] S. z. B.: *Литературное наследство* (Literarische Erbschaft), T. 70. Москва 1963. Изд. АН СССР, 631.

[29] Der erste Kritiker Gorkis nennt ihn einen Dekadenten; er verurteilt den Immoralismus seiner frühen Erzählungen (wie *Am Floße*). S.: Сфинкс (Клафтон, А.), *Самарский вестник*, 1895. Но 131. — Gorki — sagt A. Basargin — hat keine positiven Ideale. In seiner Sehnsucht nach schönen und starken Menschen ist der unklare Widerhall des 'Übermenschen' von Nietzsche zu hören . . .« *Московские ведомости*, 1898. Но 286. — Der Angriff von V. Burenin gegen die inländischen »Übermenschen« richtet sich vor allem gegen Gorki. *Критические очерки. Новое время*, 1903. Но 9893. — Nach N. Moskowzew poetisiert Gorki die Gefühle der Räuber. *Заря. Русско-славянский сборник.* вып. I. Москва 1902. Русско-славянское дело. — Von der »tierischen Philosophie« und vom »anarchistischen Zynismus« Gorkis s.: Бех, С. Н., *Вера и разум*, 1903. Но 4. 139. — Auch diese wenigen Beispiele zeugen klar davon, daß die Reaktion in dem weltanschaulich noch unausgegorenen jungen Gorki ihren gefährlichsten Feind, den Erschütterer der bestehenden Ordnung sofort erkennt. Bezeichnend ist auch die Stellungnahme der Dekadenten: als sie erkennen, daß Gorki bei der anarchistischen Empörung nicht stehen bleibt, daß das Ziel seiner künstlerischen Tätigkeit geworden ist, daß »ein jeder *Mensch* mit großem Anfangsbuchstaben sei«, wenden sie sich mit einem gleichen Haß gegen ihn, wie die unverhüllte reaktionäre Kritik schon früher getan hat. »Wir haben dir geglaubt — schreibt Minski —, bis du von den Wildlingen gesungen hast, wir glauben dir nicht, als du über uns und unsere Ideale urteilen willst. Wir erkennen dich weder als unseren Lehrer noch als unseren Richter an. Du bist für uns von niedriger Rasse . . .« *Новости и биржевая газета*, 26 ноября 1904. — G. Tschulkow beklagt den Barfüßler und macht Gorkis *Menschen* lächerlich. „Gorki ist nicht mehr der freiheitsliebende Mensch, Bruder der Sonne und des Mondes, sondern irgendeine seltsame Puppe, in ‚marxistischer Jacke', aus deren Tasche Nietzsche herausguckt, in der Interpretation des Herrn Lunatscharski«. Новый путь, 1904. Но 6. — S. Gippius und D. Filossofow tun alles im Journal der Dekadenten Новый путь um Gorki unmöglich zu machen.

[30] S.: Király, I., *A konzervativizmus harca a haladó irodalom ellen, 1908—1912 között. Fejezet az Ady-viták történetéből (Der Kampf des Konservativismus gegen die fortschrittliche Literatur, zwischen 1908—1912.* Ein Kapitel aus der Geschichte der Debatte

um Ady). *Irodalomtörténeti Közlemények* (Literaturgeschichtliche Mitteilungen), 1968. 1. S. 25—47.

[31] Mündliche Äußerung über Ady im Jahre 1910. Zitiert von Hegedüs, L., *Ady és Tisza* (Ady und Tisza). Bp. (1940). Nyugat. S. 51.

[32] gd (Görcsöni Dénes): Folyóiratok szemléje (Rundschau von Journalen). *Katholikus Szemle*, 1. Febr. 1909.

[33] »Auch das ist eine uralte Tradition: gegen das Urteil der heutigen Spießbürger an die Spießbürger von morgen zu appellieren.« Horkayné (Herczeg Ferenc): *Ellesett párbeszédek* (Abgelauschte Dialoge), *Új Idők*, 25. Okt. 1908.

[34] Философов, Д., *Завтрашнее мещанство. Новый путь*, 1904. Но 11. 323.

[35] Ady erkennt sofort Gorkis Einfluß auf die ungarische Literatur; den talentlos getriebenen »Gorkismus« verachtet er ebenso wie den gleichzeitig modischen Salon-»Nietzscheismus«. »Eine Novelle von Gorki, Tschechow, Phillips und was weiß ich von wem erzeugt zwanzig-dreißig ungarische Novellen.« *Íróemberkék* (Schriftler). *Nagyváradi Napló*, 4. Januar 1903. S. noch: *A kis népszerűsítők* (Die kleinen Popularisatoren) *Budapesti Napló*, 5. Oktober 1906. — Ady verteidigt Gorki und andere hervorragenden modernen Vertreter der Weltliteratur gegen den Angriff von Béla Tóth. S.: *Válasz Tóth Bélának* (Antwort an Béla Tóth). *Budapesti Napló*, 2. März 1907. — Als er von der gesellschaftlichen Gleichgültigkeit gegenüber den großen Schriftstellern, Künstlern redet, beruft er sich als auf Beispiel auf den (unserem Wissen nach nicht stattgefundenen) Besuch Gorkis in Ungarn. »Aber das wissen wir gewiß, daß Gorki Tage in Budapest verbracht hat. Er war nicht einmal so glücklich, wie Detlev von Liliencron, von dem wir einige Tage nach seiner Wegreise erfahren haben, daß er hier verweilt hat.« *Kényszerű inkognitók Magyarországon* (Unfreiwillige Inkognitos in Ungarn). *Budapesti Napló*, 29. September 1907. — Wir halten es für durchaus nicht ausgeschlossen, daß Gorki, der in diesem Jahr in Europa viel gereist hat, einige Tage auch in Budapest verbracht hat. In diesem Falle kann es sich natürlich nur um ein absichtliches Inkognito handeln. — Ady sieht klar, wie Gorki die bestehende Ordnung handelt; deshalb amüsiert er sich darüber, daß Gorki in einem von einem Geistlichen zusammengestellten Bücherverzeichnis, unter den gestatteten Autoren figuriert. »Der fromme Abbé dürfte wohl nie etwas von Gorki gelesen haben.« *Bethléem abbé indexe* (Der Index des Abbé Bethléem). *Budapesti Napló* 9. Sept. 1906.

[36] *Egy cinikus ember meséi* (Märchen eines Zynikers). *Nagyváradi Napló*, 5. Nov. 1901.

[37] *Nietzsche és Zarathustra. Fényes Samu Zarathustra-fordítása* (Nietzsche und Zarathustra. Übersetzung von Samu Fényes). *Budapesti Napló*, 6. März 1908.

[38] »Der Forschritt des Menschen hat keine Grenzen, . . . Herrlich und vollkommen wird der *Mensch*, den ich so heiß liebe und an den ich so fest glaube.« *A hétről* (Über die Woche). *Nagyváradi Napló*, 18. Mai 1902. — Denselben Gedanken erörtert er in einem andren Artikel, wo er den »auf eisiger Gletscherhöhe fröstelnden« Nietzsche verurteilend, Anatole France preist, der seinen Weg zum Sozialismus gefunden hat. S.: *Anatole France vallása* (Der Glaube von Anatole France). *Budapesti Napló*, 22. Aug. 1906. — Gleich Ady, sieht auch Gorki den Sieg der Vernunft, der Wahrheit und der Schönheit im Denken von France. S.: *Об Анатоле Франсе* (Über Anatole France) (1927). Собр. соч., Т. 24. 258—261. — Ady polemisiert mit Flammarion: »Wir Menschen sind das Alpha und das Omega, wir sind alles. Unsre Heimat ist dieser Planet Erde, und unsre Pflicht ist es gleicherweise darauf glücklich zu leben.« *Népszava*, 29. Juni 1907. — Wie weit sich Ady von der aristokratischen Konzeption vom Übermenschen entfernt und wie eng er sich mit Gorkis Auffassung vom Menschen identifiziert hat, davon zeugen seine Worte: »Wenn auch langsam, nähert sich dennoch die Zeit, in der es bereits der Legende angehören wird, die großen Persönlichkeiten danach zu klassieren, ob sie von der *Elite* oder von den Massen verstanden werden . . . Die Elite wird ständig größere Ausmaße annehmen und allmählich Masse werden.« *Clémenceau és az újságírók* (Clemenceau und die Journalisten). *Budapesti Napló*, 11. Nov. 1906.

[39] S.: Földessy, Gy., *Ady és Gorkij* (Ady und Gorki). *Irodalmi Újság*, 47. 1953. und Idem: *Ady és az 1905-ös forradalom* (Ady und die russische Revolution von 1905). A. a. O. 1952. 24. — Auch Zoltán Fábry verweist auf den geistigen Einklang zwischen Ady und Gorki in der Beurteilung der Revolution von 1905. *Viharmadarak, ha találkoznak* (Wenn Sturmvögel einander begegnen). *Tiszatáj*. 3. 1968. S. 195. — Zur gleichen Frage s. noch: *Rossijanow*, O., *Ady Endre fejlődése és az orosz irodalom* (Endre Adys Entwicklung und die russische Literatur). In: *Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből* (Studien aus dem Kreis der ungarisch—russischen literarischen Beziehungen). II. Budapest 1961. Verl. d. Ung. Ak.d. Wiss. S. 420—436.

[40] ». . . angesichts dessen, daß in Rußland noch einige Millionen Revolutionäre leben, wird auch das französische Kapital nicht reichen.« *Jegyzetek a napról I. Ötmilliárd* (Tagesnotizen I. Fünf Milliarden). *Budapesti Napló*, 25. Januar 1906. — Mit Gorki übereinstimmend gibt er des russichen Schriftstellers Pamphlet *Herrliches Frankreich* wieder. *Nem jó emberek* (Keine guten Menschen). *Budapesti Napló*, 6. Sept. 1906.

[41] *О Сером* (Vom Grauen. 1905) *Полн. собр. соч.*, т. 6. 292—295.

[42] S.: *Письма А. М. Горького Б. В. Беру и Е. В. Молоствовой.* (Briefe von A. M. Gorki an B. W. Ber und E. W. Molostwowa) Публикация, вводная статья и примечания Ф. Г. Попова. *Волга* (Саратов), 1966. Но. 5. S. 121—132.

[43] Über die Erzählung Gorkis *Der Irrtum* s.: *Märchen eines Zynikers.* Anm. 36. Ady schreibt mit einer großen Anerkennung über das *Nachtasyl. A hétről* (Von der Woche). *Nagyváradi Napló*, 30. Aug. 1903. — Aus dem Anlaß der Erscheinung des 500. Bändches der *Magyar Könyvtár* (Ungarische Bibliothek) schreibt er: »Von Maupassant bis Gorki, Kipling, Wilde findet man hier jeden wahrhaft wichtigen Namen für 15 Kreuzer.« *Egy jubileum* (Ein Jubileum). *Budapesti Napló*, 20. Nov. 1907.

[44] *Malwa* (1897). In: *Jahrmarkt in Goltwa. Frühe Erzählungen.* 269., 323., 288.

30 Jahre ungarische Ästhetik
(1945—1975)

In der Geschichte des ungarischen wissenschaftlichen Denkens gehörte die Ästhetik nie zu den führenden Zweigen. Bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind in der ungarischen Literatur sogar die Meditationen vom Typ der ars poetica selten, und obzwar im 19. Jahrhundert auch bei uns in Ungarn die »Lehre vom Schönen« zu einem offiziell anerkannten, systematisch betriebenen Wissenschaftszweig wurde, hatten die ungarischen Autoren auf diesem Gebiet sehr lange keine Erfolge aufzuweisen, die auch die Aufmerksamkeit des Auslands auf sich gezogen hätten. Heute jedoch ist die ungarische Ästhetik durch Georg Lukács im wahrsten Sinne schon weltbekannt: die Werke von Georg Lukács sind von Mexiko bis Japan in den verschiedensten Sprachen erschienen, in New York genau so wie in Barcelona oder in Tokio. Die Reihe seiner sämtlichen Werke wird nicht nur in deutscher Sprache veröffentlicht, sondern sie erscheint auch in spanischer Sprache; in italienischer Sprache sind bisher schon 13 Bücher von Lukács zu lesen. Weniger bekannt ist es, daß nicht Lukács der einzige ungarische Ästhetiker ist, dessen Werke — wenn auch in bescheidenerem Ausmaß — im Ausland gelesen werden. Die Theorie der Elegie von Ferenc Tőkei ist bei einem der berühmtesten französischen Verlage, bei Gallimard, erschienen; die Geschichte der Musikästhetik von Dénes Zoltai ist den deutsch sprechenden Fachleuten überall bekannt. Die Werke von Imre Perényi und Bence Szabolcsi sind außer in deutscher Sprache auch in englischer Sprache erschienen; die Übersetzung der Studie über den Kitsch von Hermann hat in die romanische Fachliteratur einen bis dahin nicht vorhandenen Begriff eingeführt; die Vertreter der sowjetischen Theorie von der Schönheit berufen sich als auf einen wichtigen Beweis auf die Vorstellungen von László Garai, usw. Lange könnte die Aufzählung dieser und ähnlicher Tatsachen fortgesetzt werden, ganz bis dahin, daß es auch das in Amsterdam erscheinende »Bulletin International d'esthétique« für notwendig hielt, in mehreren Fortsetzungen einen umfangreichen Überblick über die Erfolge der neueren ungarischen Ästhetik zu bringen. Das Obengesagte kann vielleicht mit dem notwendigen Akzent auf jene Veränderung hinweisen, die sich auf diesem Gebiet in den vergangenen drei Jahrzehnten vollzogen hat.

Der Umfang, der uns hier zur Verfügung steht, ermöglicht es uns jedoch leider nicht, diese Entwicklung fortschreitend von Werk zu Werk, den Ausbau der Konzeptio-

nen der einzelnen Autoren verfolgend, darzustellen: die Aufzählung der Bibliographie der wichtigeren Werke oder die Skizzierung der Vorstellungen von Georg Lukács, denen in dieser Entwicklung eine entscheidende Bedeutung zukommt, würde allein den uns zur Verfügung stehenden Raum füllen. So kann die nachstehende Zusammenfassung nur die allgemeinsten Tendenzen, die wichtigsten Fakten darstellen, auf die Ergebnisse der verschiedenen Gebiete der ästhetischen Forschungen kann nur durch die Erwähnung der Namen der einzelnen Autoren verwiesen werden.[1]

I. Die Offensive der marxistischen Ästhetik

Eine allgemein bekannte Tatsache ist, daß die marxistische Theorie — gegenüber den anderen Gebieten des kulturellen Lebens — in der ungarischen Ästhetik gleich im Jahre 1945 eine vorherrschende Stelle eingenommen hatte, und zwar ohne daß sie sich in einen kritischen Kampf mit den bürgerlichen ungarischen Konzeptionen eingelassen hätte. Eine verbreitete Meinung ist die, daß die Ursache hierfür darin zu suchen ist, daß in der Epoche zwischen den beiden Weltkriegen das Niveau der ungarischen Ästhetik sehr gefallen war, daß in ihr konservative, religiös gefärbte Theorien an die Herrschaft gelangt waren, und daß mit der Wende von 1945 sich die Vertreter der bürgerlichen Ästhetik sozusagen von vornherein kompromittiert hatten, daß ihre Positionen schon durch die historischen Veränderungen allein unhaltbar gemacht worden waren. Zweifelsohne ist es auch eine Tatsache, die schon seinerzeit festgehalten wurde,[2] daß zu Beginn der konterrevolutionären Periode die Erforschung der Ästhetik sozusagen aufgehört hatte, daß die offizielle Kathederphilosophie diese Disziplin bis zum Ende für einen über keine Autonomie verfügenden Bestandteil der Philosophie gehalten, zum Stagnieren verurteilt hatte. Zu Beginn der 30er Jahre meldeten sich jedoch wieder modernere Bestrebungen, zum Teil in der Tätigkeit der Ungarischen Ästhetischen Gesellschaft *(Magyar Esztétikai Társaság)*,[3] zum Teil aber auch außerhalb dieses Kreises. Von dieser Zeit an übte eine philosophisch-ästhetische Tätigkeit aus László Mátrai, auf dem Gebiet der Fachästhetiken waren Theoretiker tätig wie Marcell Benedek, Iván Hevesy, Máriusz Rabinovszky, Bence Szabolcsi u. a.

1. Die bürgerliche Ästhetik in einer neuen Situation

Mit der Wende von 1945 war also die geistige Überlieferung von Ákos Pauler und Béla Brandenstein endgültig zu Grabe getragen, und auch der Vorsitzende der Ungarischen Ästhetischen Gesellschaft, Mitrovics, hatte sich das Schicksal der mit den Deutschen Fliehenden gewählt. Doch hatte sich nicht das ganze Lager der ungarischen bürgerlichen Ästhetik kompromittiert. Der neue Vorsitzende der Gesellschaft, Baránszky-Jób, reorganisierte diese sofort, und zwar auf die Art, daß sie gefestigt, um linksgerichtete Persönlichkeiten ergänzt ihre Arbeit fortsetzen konnte. Die ungarische bürgerliche Ästhetik verfügte nämlich auch über Konzeptionen, die man nicht kurzfristig beiseite hätte schieben können, sondern denen man sich — unter Berücksichtigung der wirklichen Interessen der marxistischen Ästhetik — mit einer kritischen Adaption hätte nähern müssen. Hierhin gehörte vor allem das bisherige Oeuvre von László Mátrai, das Schaffen von Lajos Fülep, Antal Molnár, Bence Szabolcsi; doch hätte auch die systematisierende Zielsetzung, das Schema des gedanklichen Aufbaus der Ästhetik von Sándor Sik der damaligen marxistischen Forschung gewisse Lehren liefern können. Damals war jedoch allein Milán Füst — wahrscheinlich wegen seiner Beliebheit als Belletrist — die Möglichkeit gegeben, in einer öffentlichen Diskussion seine Vorstellungen den Meinungen von

Georg Lukács gegenüberzustellen, und das war um so weniger vorteilhaft, weil die theoretischen Werte von Milán Füst bei weitem nicht so viel Aufmerksamkeit verdient haben.

All das muß aus dem Grund hervorgehoben werden, weil man den damals nicht realisierten theoretischen Aufgaben nur vorübergehend ausweichen konnte; später konnte die marxistische Ästhetik es nicht mehr hinausschieben, die von der bürgerlichen Theorie aufgeworfenen Fragen zu beantworten, und zu dieser Arbeit war es in vielen Fällen notwendig, früher leichten Herzens außer acht gelassene Werke auch in Neuauflagen herauszugeben.

2. Die Positionen der marxistischen Ästhetik

Die grundlegende Ursache für die Überlegenheit der marxistischen Ästhetik konnte aller Wahrscheinlichkeit nach die gewesen sein, daß von ihren wichtigsten Repräsentanten sich Georg Lukács und Béla Balázs in der Emigration ein sehr großes internationales Ansehen verschafft hatten. Und mit diesem Ansehen konnte es von den anderen ungarischen Ästhetikern keiner aufnehmen. József Révai aber steigerte dieses Ansehen nur noch als einer der führenden kommunistischen Politiker. Vor allem die Tätigkeit von Georg Lukács schuf glückliche Verhältnisse für die Entwicklung der marxistischen Ästhetik in Ungarn: er übernahm auch die Funktion eines Professors an der Universität Budapest, und so konnte die Avantgarde der jungen Wissenschaftler den Marxismus so kennenlernen, indem sie den Konzeptionen gleich von Anfang an auf dem höchsten Nivea u begegnete. Georg Lukács übrigens war — der heutigen allgemeinen Auffassung entgegen — den Fachkreisen in Ungarn nicht unbekannt, Gyula Mitrovics erwähnte ihn nicht nur in seiner Geschichte der Ästhetik sondern auch in anderen Werken mit Sympathie,[4] und dem Zeugnis von Béla Hamvas nach verfolgten »viele in der um 1900 geborenen Generation« »auch seine in der Emigration verlegten Bücher mit Aufmerksamkeit«;[5] an seine Rückkehr nach Ungarn wurden hohe Erwartungen geknüpft (zwar spielt hier auch mit hinein, daß viele glaubten, daß er einen anderen, mit den Gedanken und dem Geschmack des Geistesgeschichtlers Lukács in Kontinuität befindlichen Marxismus vertritt).

Wenn wir die bis 1945 ausgebauten und von diesem Zeitpunkt an in Ungarn in rascher Folge publizierten Konzeptionen der marxistischen Ästhetik der Reihe nach untersuchen, finden wir am ausgearbeitetsten vor allem die Thesen der allgemeinen Kunsttheorie in bezug auf die philosophische Ästhetik. Lukács hatte schon bis zu dieser Zeit in zahlreichen Analysen von epochaler Bedeutung die Kategorien künstlerische Widerspiegelung, das Typische, intensive Totalität, künstlerische Wahrheit, Volkstümlichkeit, Parteilichkeit und Tendenziosität, Objektivität und Subjektivität, Tradition und Neuerung, Inhalt und Form usw. beleuchtet, und mehrere seiner Definitionen antizipierten auch die — später detaillierter ausgearbeiteten — These vom künstlerischen Anthropozentrismus.

Das Verständnis, die Aneignung dieser Konzeptionen wurden aber in nicht geringem Maße erschwert durch den Umstand, daß sie anstatt in einer logisch zusammenhängenden Darlegung in der Form von verstreuten, in literaturgeschichtlichen Ausführungen auftauchenden Bemerkungen zu den Lesern gelangt sind, und noch dazu veröffentlichte Lukács nicht selten auch Schriften mit von ihm selbst für überholt gehaltenen Auffassungen unkorrigiert bzw. formulierte er in mißverständlichen Formeln.[6] Eine allgemein bekannte Schwäche war des weiteren die literaturzentrische Einseitigkeit der marxistischen Ästhetik: da die damalige kommunistische Kulturpolitik die theoretischen Fragen einerseits den Zielsetzungen der alltäglichen taktischen Praxis untergeordnet hatte, andererseits jedoch die Möglichkeiten der Literatur im Dienste dieser Taktik maßlos überbewertet hatte, so versuchte die ungarische Kunsttheorie sozusagen ausschließlich Verallgemeinerungen aufgrund von literarischem Material zu ziehen. Diese

Methode steigerte ihren Kredit jedoch nicht, um so weniger, weil diese horizontale Einengung auch mit einem vertikal engen Rahmen verbunden war, weil die exakteren Probleme der Kunstanalyse außer acht gelassen wurden.

Die schwerwiegendsten Probleme ergaben sich jedoch aus der anfänglichen Undifferenziertheit der Lukácsschen Realismusauffassung. Es ist bekannt, daß das Wort Realismus eine doppelte Bedeutung hat. Einerseits bezeichnet es die künstlerische Widerspiegelung auf dem höchsten Niveau, die »Kunst der Gipfel«, und dieser Begriff ist gegenüber den stilistischen Kriterien eine neutrale Wertkategorie; andererseits bezeichnet das Wort jedoch im Gegensatz hierzu eine Darstellungsweise in realistischem Stil, die den Erscheinungsformen der unmittelbaren Wirklichkeit treu ist, und dieser Begriff hat von vornherein keine gegebenen Wertbeziehungen. Die verbreitetere Bedeutung des Wortes war ursprünglich die letztere, und anfangs wurde der Begriff auch von Georg Lukács so, als von Wertbeziehungen freier Stilbegriff verwendet. Davon zeugt eindeutig, daß er in seinen Werken konsequent den wertvollen »großen Realismus« Balzacs und Tolstois von dem naturalistische Tendenzen bezeichnenden »neuen Realismus«, »modernen Realismus«[7] mit pejorativer Bedeutung unterschied, und als Vorläufer des sozialistischen Realismus nicht den Realismus im allgemeinen, sondern nur die Traditionen der »großen Realisten« auffaßte.[8] An einer anderen Stelle stellt er den »befriedenden Realismus« und die »subjektivistische Idealisierung« dem »revolutionären Realismus« gegenüber,[9] d. h., daß es sich aus dem Zusammenhang seiner Texte klar herausstellt, daß bei ihm der attributlose Realismus — ungefähr bis 1948 — nichts anderes ist als der realistisch-naturalistische Stil, und die »Kunst der Gipfel« immer von der mit Attributen unterschiedenen Art des Realismus, in der Mehrheit der Fälle vom »großen Realismus« bezeichnet wird. Auf diese Art und Weise war aber auch hier das terminologisch betonte Kriterium der »Kunst der Gipfel« der stilistische Realismus, d. h. in der ursprünglichen kunsttheoretischen Konzeption von Georg Lukács mußte die ideale Kunst außer über die Werte des Typischen, der intensiven Totalität usw. auch über die Merkmale des realistischen Stils verfügen, der Stil- und Wertbegriff des Realismus war verschwommen. Die extremen Äußerungen von Lukács gegen alle nichtrealistischen Stilbestrebungen, gegen alle avantgardistischen Lösungen machen die stilistischen Determiniertheiten dieser Konzeption zugleich auch auffallend.

Gegenüber den die ausschließliche Gültigkeit der realistischen Stilkonventionen verkündenden Formulierungen taucht bereits in einer 1945 geschriebenen Studie von Lukács die These auf, daß die Marxsche Ästhetik auch die phantastische Schilderung als realistisch auffaßt, wenn diese, was die wesentlichen Merkmale betrifft, die gesellschaftliche Wirklichkeit widerspiegelt.[10] Später jedoch stellte er neben die »großen realistischen« Vertreter der extensiven literarischen Gattungen mit realistischem Stil auch die Repräsentanten der lyrisch-dichterischen Formen mit nicht-realistischem Stil, d. h. der »große Realismus« wurde zu einer Wertmöglichkeit der Kunst degradiert.[11] Seine Konzeption gelangte dann in ihrer Entwicklung im Jahre 1948 zu jenem — entscheidenden — Punkt, daß sie die Bedeutung des Realismus radikal umdeutete. Lukács betonte, daß der Realismus nur die wesentliche Wahrheit der künstlerischen Widerspiegelung bezeichnet, und so überhaupt keine stilistischen Gebundenheiten hat.[12] In seinen weiteren Schriften gebraucht er den Terminus dann auch konsequent in dieser Bedeutung.[13]

Dieses Verfahren war in der marxistischen Fachliteratur dieser Epoche überhaupt nicht unbekannt. József Révai hatte schon in seiner Ady-Studie aus den Jahren 1940—41 den Wertbegriff des Realismus von dem realistischen Stilbegriff getrennt, und ersteren so konsequent erweitert, daß in ihm sogar der Symbolismus Platz hatte.[14] Béla Balázs jedoch hatte — auf vorwärtsweisende Art — auch erkannt, daß die von der »dekadenten« Aventgarde eingeführten formalen Neuerungen auch von den »anders gesinnten«

Künsten angewendet werden können.[15] Béla Balázs galt jedoch in Ungarn in erster Linie als Belletrist, er wurde nicht zu den auch offiziell anerkannten kommunistischen Kunsttheoretikern gezählt,[16] Révai aber ging in seiner Konsequentheit nicht so weit, die Gültigkeit der auf den Symbolismus Endre Adys bezogenen These auch auf die zeitgenössischen Ismen auszudehnen, im Gegenteil, er erwähnte diese mit keiner geringeren Verachtung als Lukács.

3. Die erste Realismus-Diskussion

Als es durch die Äußerungen von Georg Lukács und József Szigeti, der damals als führende Persönlichkeit unter seinen Schülern galt, klar geworden war, daß die Konzeption vom »großen Realismus« die synthetische Anwendung der avantgardistischen Formen nicht einmal in so einem Maße ermöglichte, wie es 1946 István Sőtér vorgeschlagen hatte, mischten sich auch in die Lukács-Kritik — mit den Stellungnahmen von Béla Hamvas, Ottó Major, György Somlyó und István Vas — immer dissonantere Stimmen ein. In der so entstandenen Diskussion traten jedoch nicht nur bürgerliche Theoretiker gegen die Anforderung des realistischen Stils auf, sondern auch zahlreiche kommunistische Autoren;[17] eine einhellige Anerkennung fand die Realismus-Auffassung von Lukács aus der Zeit von vor 1948 nur bei den volkstümlichen Schriftstellern, dort jedoch — auf seltsame Weise — wurde sie auch gegen die Kommunisten gewendet, »die versuchen, ihre anderswo gewonnenen Erfahrungen jetzt auf die ungarische Wirklichkeit zu projizieren«.[18] Ein besonders erbitterter Kampf wurde um die nonfigurative bildende Kunst geführt, die von einzelnen — von Ernő Kállai, Béla Hamvas und Katalin Kemény — als einzig wertvolle, moderne Kunst aufgefaßt wurde; Aurél Bernáth bezeichnete sie als dilettantisches Wirrwarr, Georg Lukács als Niederschlag der reaktionären Ideologien. In der Flut der Äußerungen in dieser Diskussion bemerkte jedoch niemand den Gedanken von Iván Hevesy,[19] der dem heutigen Standpunkt vorgriff, indem er dem Abstrakten eine Stelle in der schmückenden, angewandten Kunst zuwies. Die Anhänger der modernen Kunst — Máté Major und neben ihm Virgil Borbiró, István Kisléghy Nagy, Frigyes Pogány, Gábor Preisich — und die Unterstützer des zum Rang des sozialistischen Realismus erhobenen historizistischen Eklektizismus — Imre Perényi, Tibor Weiner — wurden auch in der Fachliteratur der Architektur zu jener Zeit miteinander konfrontiert. Letztere wußten in dieser Diskussion auch Révai und Lukács hinter sich, die in der konstruktivistischen Architektur den Ausdruck der »feindlichenIdeologie« finden wollten.

Diese Diskussion wurde 1948—49 so abgebrochen, daß die dogmatische Kulturpolitik auf einmal ex officio in allen Fragen entschied, was natürlich auch nach sich zog, daß später, nach der Überwindung des Dogmatismus, alle Diskussionen von neuem begonnen werden mußten.

4. Die Anziehungskraft der marxistischen Ästhetik

Obzwar die marxistische Ästhetik, wie es sich aus obigem ergibt, schon in der Zeit von 1948 zahlreiche problematische Züge aufwies, und obzwar man berechtigte Einwände gegen die Konzeptionen ihrer wichtigsten Repräsentanten machen konnte, übte sie doch in einem außerordentlich breiten Kreis einen Einfluß auf die ungarische Intelligenz aus. Die wahre Quelle dieser Anziehungskraft war die historische Situation und das allgemeine politische Programm der Kommunistischen Partei. Dies war die Periode des »Alles ist möglich«, »bis morgen verändern wir die Welt«, und zwischen der Wirklichkeit des zerstörten Landes, des Elends und der Illusion »Alles ist möglich«

konnte nur das Programm der Kommunisten einen realen verbindenden Weg zeigen. Vor dem denkenden Menschen jener Zeit zeichneten sich die Konturen einer gewaltigen, eindeutig positiven gesellschaftlichen Umgestaltung ab, und diese Perspektive steigerte auch die Anziehungskraft der marxistischen Kunsttheorie. Konnte diese ja vielerlei Mängel haben, doch — gegenüber der esoterischen bürgerlichen Theorie — waren alle ihre Begründungen, alle ihre endgültigen Argumente mit dem Gedanken des gesellschaftlichen Fortschritts verknüpft. Unter solchen Umständen mußten die Vertreter der bürgerlichen Ästhetik erkennen, daß sich zwischen ihren ästhetischen Idealen und dem Bild der Zukunft ein schreiender Widerspruch zeigt, daß sie anachronistisch geworden[20] oder wenigstens eine Zeitlang ihre Vorstellungen nicht aktuell waren.[21] In dieser Situation wählten einige Vertreter den Ausweg der äußeren oder inneren Emigration, viele dagegen — wie die führenden Persönlichkeiten der Ästhetischen Gesellschaft — zogen die Schlußfolgerung, daß sie ihre Ideen einer vom Gesichtspunkt des Marxismus aus zu vollziehenden »großen und gründlichen Rezension« unterziehen müssen.[22]

II. Die Zeit des Dogmatismus und des ideologischen Durcheinanders

Dennoch wurde die Ästhetische Gesellschaft im Jahre 1950 aufgelöst und ihre Zeitschrift eingestellt, wie auch die anderen künstlerisch-ästhetischen Gruppierungen, Zeitschriften dieses Schicksal erlitten, ob sie nun eine starke Annäherung an den Marxismus aufwiesen — wie z. B. die Zeitschrift »Magyarok« — oder nicht. Nur der Zeitschrift *Vigilia* blieb infolge ihres besonderen Status das Überleben gesichert. Die marxistische Ästhetik blieb also in der mit dem Jahr 1948 beginnenden Periode nicht nur deshalb allein auf dem Plan des geistigen Lebens, weil sie moderner und auch von der historischen Situation in eine überlegene Situation gebracht worden war, sondern auch, weil ihre Gegner durch administrative Maßnahmen »ausgezählt« worden waren: im Jahre der Wende konnten nicht einmal schon gesetzte Bücher mehr erscheinen.[23] Diese Tatsache ist für uns nicht deshalb wichtig, um nachträglich der bürgerlichen Ästhetik irgendeine Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, sondern aus dem Grund, weil sich die Verzerrungen, Irrtümer der Zeit des Dogmatismus zum Teil auch hier aus dem zu frühen Zustand ohne Rivalen ergaben, wie dies von Péter Nagy auch im Falle der sozialistischen realistischen Literatur nachgewiesen wurde. Die Kulturpolitik wollte den sozialistischen Realismus von einem Tag zum anderen und seine Ästhetik sozusagen auf administrativem Wege zur Hegemonie werden lassen; die Verfehltheit dieser Zielsetzung wurde noch mehr durch den Umstand gesteigert, daß diese Ästhetik damals in Wirklichkeit noch nicht ausgearbeitet war, daß man vom sozialistischen Realismus nicht einmal genau wissen konnte, was er ist.[24] Das traf um so mehr zu, weil in der »Lukács-Diskussion« der Jahre 1949—50, für die charakteristisch war, daß man Lukács verdächtig machte und ihn aus dem Weg des Vorwärtsdringens der Dogmatiker räumte —, die von ihm ausgearbeiteten Thesen zweifelhaft geworden waren; das Werk des 1949 verstorbenen Béla Balázs wurde zum Vergessen verurteilt; die ihrer bedeutendsten Theoretiker beraubte marxistische Kunsttheorie war so ziemlich unsicher geworden, als daß sich die dogmatische Kulturpolitik mit beliebigen Berufungen auf sie stützen konnte.

1. Die Konzeptionen des Dogmatismus

Die Symptome dieser Fehlgriffe sind allgemein bekannt: um die Kunst je vollständiger in den Dienst der alltäglichen politischen Agitation stellen zu können, wurde die Thematik zum entscheidenden Kriterium gemacht, indem von der künstlerischen Form

eine naturalistische und folkloristische Verständlichkeit gefordert wurde; der Begriff der »revolutionären Romantik« schrieb die Projizierung der glücklichen Zukunft in die Gegenwart vor; die These von der »Konfliktlosigkeit« schloß die Darstellung der Widersprüche der Zeit aus; der zentrale Held mußte eine makellose positive Figur sein usw. Neben diesen allgemeinen Verzerrungen können in der Fachliteratur dieser Periode aber auch tiefer liegende theoretische Fehler nachgewiesen werdem, vor allem die sich auch in der Losung »sozialistischer Gehalt — nationale Form« zeigende, den künstlerischen Gehalt und die Form metaphysisch trennende Vorstellung, die sogar zu so absurden Vorstellungen führte, nach denen ein wesentlichen Merkmal der »formalistischen« Kunst ist, daß sie »keinen Gehalt hat«.

2. Der Kampf gegen den Dogmatismus

Die Tatsachen bestätigen zweifelsohne die Analyse von István Hermann, dernach auch die Periode des Dogmatismus Tendenzen mit unterschiedlichen Vorzeichen umfaßt, daß sie nicht in ihrer Gesamtheit negativ war. Gegen die theoretischen Verzerrungen traten nicht nur zahlreiche ungarische Theoretiker auf; und nicht nur József Révai konnte es sich leisten, von der Höhe der leitenden Position aus die Theorie und Praxis des Schematismus zu verurteilen, sondern auch István Király verwies — bereits 1949 — auf die hinter der Losung der »revolutionären Romantik« sich verbergenden Gefahren; auch Máté Major trat mit scharfen Worten gegen die literaturzentrischen Vulgarisierungen auf, wandte sich vom Anfang an bis zum Ende mutig gegen die offiziellen Konzeptionen in der Architektur, usw.

Hermann hat durchaus recht, wenn er die Aufmerksamkeit auf die — häufig vergessene — Tatsache lenkt, daß die erste große Welle im Kampf gegen den Dogmatismus gerade von Stalin im Jahre 1950 mit seinen sprachwissenschaftlichen Studien ausgelöst wurde, und daß sich auch die zweite derartige Welle aufgrund seiner wirtschaftswissenschaftlichen Studien und der Rede Malenkows auf dem XIX. Parteitag der KPdSU entfaltet hat. In der »Diskussion über den Überbau«, die nach den sprachwissenschaftlichen Studien begann, erlitten — in erster Linie durch die Argumente des mit Lukács debattierenden Imre Trencsényi-Waldapfel — die auch in der Kunsttheorie verbreiteten vulgärsoziologischen Konzeptionen eine Niederlage, und zum ersten Mal wurde jene wichtige Erkenntnis formuliert, (obwohl dies in den Diskussionsbeiträgen von Aladár Dobrovits und Bence Szabolcsi problematisch erfolgte), daß die elementaren Ausdrucksmittel, die abstrakten Formen der Kunst keinen Überbaucharakter, keinen ihnen ab ovo zugeordneten Klassencharakter haben.

Eine sehr positive Wirkung hatte auch die Rede Malenkows, die das Prinzip der »Konfliktlosigkeit« zurückwies, die das Genre der Tragödie und der Satire rehabilitierte. Diese Wirkung zeigte sich nicht nur in der Praxis der ungarischen Künstler, sondern auch in der ästhetischen Theorie: der ehemalige ausgezeichnete Lukács-Schüler István Mészáros z. B. nutzte diese Gelegenheit und schrieb die bis heute bedeutendste ungarische Arbeit über die Theorie des Komischen.

Und obzwar die Herrschaft des Dogmatismus und der — sich ganz bis 1956 erstreckende — Nachhutkampf des Dogmatismus die Entwicklung der Ästhetik sehr stark bremste, wurde sie doch nicht unmöglich gemacht. Neben dem sein Schaffen ungebrochen und — auch auf explizite Art[25] — ohne prinzipiellen Kompromiß fortführenden Lukács schrieben zahlreiche ungarische Literaturtheoretiker Arbeiten von Bedeutung auch für die Ästhetik: István Hermann erläuterte mit bedeutenden Erklärungen das Verhältnis zwischen Drama und Rolle, die genremäßigen Besonderheiten der Ballade; István Mészáros behandelte die Gattungen des Komikums; Pál Pándi die Charakterzüge

des Märchenromans; István Király und Péter Nagy entfalteten in ihren Analysen die Thesen der Lukácsschen Romantheorie. Bence Szabolcsi publizierte wichtige Studien auch von Gesichtspunkt der ungarischen Textrhythmus-Theorie, außerdem lieferte er auch entscheidende Impulse durch die Verbindung der Begriffe der musikalischen Gemeinsprache, der Intonation und des Typs, die später zu hervorragenden Ergebnissen auf dem Gebiet der Musikästhetik führten. Von ebenso grundlegender Bedeutung waren mit ihren zu dieser Zeit formulierten Konzeptionen in der Ästhetik der Architektur Máté Major und Frigyes Pogány, in der Theorie der Gartenkunst Imre Ormos und in der Industrie-Ästhetik Aladár Dobrovits. In der Geschichte der Ästhetik hatten die derertigen Schriften von Lukács eine Orientierungswende von entscheidendem Charakter zur Folge, und auch seine Schüler Ágnes Heller und István Hermann bereicherten diesen Wissenschaftszweig um beachtenswerte Arbeiten.

Jede Vorstellung, die diese Periode aus der Kontinuität der Entwicklung der marxistischen Theorie ausklammern will, erweist sich, wenn man sie mit den wissenschafts-historischen Tatsachen konfrontiert, als unhaltbar. Die Wahrheit ist, daß in der Zeit nach 1956 nicht wenige Gedanken als vollkommen neue Ergebnisse an Raum gewannen, die jedoch in Wirklichkeit schon in der ersten Hälfte der 50er Jahre — oder noch früher — formuliert worden waren. So war in Ungarn z. B. auch die These von der Objektivität der ästhetischen Qualitäten im gesellschaftlichen Sinne durch die Werke von Wanslow und Stolowitsch nach 1957 in den Mittelpunkt des Interesses geraten, obwohl doch Lukács diese These bereits in den 30er Jahren formuliert,[26] sie in einer Studie des Jahres 1952 detailliert ausgeführt hatte,[27] sowie István Mészáros und Frigyes Pogány sie ausgezeichnet angewendet hatten.[28]

Die Wende, die im Jahre 1953 eintrat, brachte jedoch — bedauerlicherweise — nicht die Periode des Weiterbaus derartiger Ergebnisse, des Aufschwungs der theoretischen Forschungen, sondern sie öffnete — wie im politischen Leben auch — der Zuspitzung der Fraktionskämpfe, den publizistischen Kämpfen die Tore, einer Diskussionsmethode, die bis zum Jahre 1956 »unvermeidbar zur Schwächung der Einheit der Partei, zur Zerrüttung des konstruktiven Kräfte geführt hatte«.[29]

3. *Die zweite Realismus-Diskussion*

Auch der repräsentative ästhetische Meinungsaustausch dieser Periode, die Realismus-Diskussion auf dem Kongreß für Literaturgeschichte des Jahres 1955, hatte keinen Schritt vorwärts, sondern nur einen Schritt zurück zur Folge. Wie bereits erwähnt wurde, hatte Lukács bereits 1948 seine Konzeption vom »großen Realismus« überwunden, hatte ziemlich genau jene Bedeutung des als künstlerischer Wertbegriff aufgefaßten Realismus umrissen, die auch unseren heutigen Kenntnissen nach stichhaltig ist. Im allgemeinen Bewußtsein jedoch ist diese Bedeutung überhaupt nicht klar geworden, und nachdem János Barta in dieser Frage schon 1954 eine Sondermeinung deklariert hatte, nahm im Laufe der Diskussion auf dem Kongreß die Mehrheit — gegen die Diskussionsbeiträge von István Király, Aladár Komlós, Miklós Nagy, Pál Pándi, Antal Pirnát — den Standpunkt von Tibor Klaniczay an. Demzufolge ist der Realismus zwar keine bestimmte Stiltendenz, doch auch kein Wertbegriff: die fortschrittliche Kunst ist häufig nicht realistisch, und auch die antirealistische Kunst kann fortschrittlich sein. Diese Deutung des Begriffs, die im Schlußwort des Präsidenten László Bóka direkt kodifiziert wurde, enthielt unlösbare Widersprüche. So kann für das Ergebnis des Kongresses höchstens die Tatsache gehalten werden, daß die Aufmerksamkeit auf die Ungeklärtheit des Problems des Realismus gelenkt wurde.

III. Auf dem Weg der ideologischen Klärung

Die Situation nach 1956 wurde von einigen Wissenschaftlern zwar für geeignet gehalten, die Erinnerung an den »geistigen Araktschejewismus« zum Leben zu erwecken.[30] Eine Zeitlang war auch in der Ästhetik stark jene »hyperästhetische Atmosphäre« zu verspüren, die den Kampf einerseits der »offiziellen Diktatur«, andererseits der nicht offiziellen »Prestige-Diktatur« mit der »Phantomisierung« und »Legendenbildung« zur Folge hatte, statt der sich auf wirkliche, reale Argumente stützenden, konstruktiven Diskussion.[31] Im Prozeß der Konsolidierung jedoch verschwanden diese Spannungen allmählich.

1. Das Lukács-Problem

Besonders kompliziert wurde aber die Situation durch die Tatsache, daß das Lukács-Problem auftrat, das die obigen Frontlinien kreuzte, wo ein Teil der dogmatischen und antidogmatischen Kräfte in einem — stillschweigenden — Bündnis das Lebenswerk von Georg Lukács zu einem negativen »phantomisierte«. Wie bekannt, war das Auftreten von Georg Lukács im öffentlichen Leben durch einzelne politische Schritte im Jahre 1956 und die Ablehnung der Selbstkritik unmöglich geworden. Für eine lange Zeit war das Echo seines Schaffens von den ablehnenden Meinungen bestimmt, noch dazu aus zwei Richtungen.

Von der offiziell gefärbten Kritik (vertreten neben József Szigeti durch Lajos Kiss, Imre Trencsényi-Waldapfel, József Waldapfel) wurden die politischen Gesten von Lukács auf sein ästhetisches Schaffen projiziert und als revisionistisch kritisiert; im Zusammenhang mit der Parteilichkeit wurden von diesen Äußerungen zwar auch diskutierbare — und bis heute diskutierte — Probleme aufgeworfen, doch in verzerrender Vergrößerung, und sehr häufig waren diese von vollkommen unbegründeten, nicht selten jedoch von falsche Positionen widerspiegelnden Vorwürfen durchdrungen. Die halboffizielle Lukács-Kritik, die sich auf den größeren Teil der fachlichen öffentlichen Meinung stützen konnte, griff die Konzeption vom »großen Realismus« und die Avantgarde-Feindlichkeit Lukács' an (Károly Horváth, László Illés) und hier wurde Lukács meistens nicht mehr als Revisionist, sondern als sektarianisch-dogmatischer Denker bezeichnet: »ein Teil der eigentlichen Diskussion über den Shdanowismus«, verwies darauf schon damals Ervin Gyertyán, »wird heute schon über dem Kopf von Shdanow hinweg geführt. In ihrem Mittelpunkt steht — verständlich, aber ungerechtfertigt — die Lukácssche ästhetische Konzeption«.[32] Diese Kritik wurde meistens genau wie die obige von der Attitude des »Schattenboxens« charakterisiert, denn Lukács hatte zu jener Zeit schon vor mehr als einem Jahrzehnt den großen Realismus überwunden, und auch seine Avantgarde-Feindlichkeit war schon lange nicht mehr identisch mit seinem von den Kritikern angegriffenen Standpunkt.

2. Die Krise der Orientierung

Unter der Ägide der Lukács-Feindlichkeit konnten die Vertreter der verschiedensten Meinungen auf den Plan treten, und die Vorbehalte gegen die bis dahin erzielten Ergebnisse der allgemeinen Kunsttheorie des Marxismus konnte in der Form von Vorbehalten gegen Lukács akzeptierbar werden. Die gegen ihn gerichtete Hyperkritik war jedoch mit einer Kritiklosigkeit gegenüber anderen gepaart: die Anhänger der avantgardistischen ausdrucksästhetischen Konzeption führten für sich die Lyriktheorie Caud-

wells an, das Lager der Naturprinzipienhaftigkeit jedoch berief sich auf die avantgardistisch-feindlichen Auffassungen Sedlmayrs, und diese Orientierungskrise brachte auch die neue Mode der Ästhetik von Milán Füst an die Oberfläche. Während die Periode vor 1956, wie bereits erwähnt wurde, von einer gewissen literaturzentrischen allgemeinen kunsttheoretischen Abstraktheit, vom Stagnieren der disziplinären Forschungen charakterisiert worden war, wandelte sich jetzt die Situation in ihr Gegenteil: die sich jetzt rasch zu entwickeln beginnende disziplinäre Forschung paarte sich nicht nur nicht mit dem weiteren Ausbau der allgemeinen Kunsttheorie, sondern ein großer Teil der Vertreter des Fachs hielt die früheren Thesen der allgemeinen Kunsttheorie für diskutabel, für verwerfenswert, und war tätig, indem er diese außer acht ließ. So führten dann die Ergebnisse in den Teildisziplinen häufig zu voneinander isolierten, nicht koordinierten oder einander direkt entgegengesetzten allgemeinen Konzeptionen. Die Devalvierung der Glaubwürdigkeit der zentralen Orientierungsbegriffe, die Erschütterung der ästhetischen Grundlagen öffnete auch in der ungarischen Kunstkritik eklektischen, prinzipienlosen Strömungen das Tor: »die bereits erzielten und die gesamte Kunsttheorie im wahrsten Sinne des Wortes auf revolutionäre Art erneuernden Gesichtspunkte der marxistischen Ästhetik wurden zu vergessenen Worten«.[33]

Unter Berücksichtigung dieser Fakten kann festgestellt werden, daß die Tatsache, als sich bis zur zweiten Hälfte der 60er Jahre ein Strom von zur Lawine werdenden Diskussionen über das ungarische geistige Leben ergoß —, den Angaben von Ernő Gondos nach wurden allein in der literarischen Fachpresse 148 verschiedene Polemiken geführt,[34] — nicht nur das Zeichen der raschen Entwicklung in der von den Schranken des Dogmatismus befreiten Theorie, das Zeichen der Klärung der Probleme war, sondern auch ein Symptom der mangelnden Koordiniertheit der allgemeinen Kunsttheorie.

3. Die dritte Realismus-Diskussion und ihre Verzweigungen

Diese große Diskussionswelle könnte in ihrer Gesamtheit zu den Realismus-Diskussionen gezählt werden, denn wenn auch nicht konkret die Kategorie des Realismus im Mittelpunkt des Meinungsaustausches stand, war doch immer von Begriffen die Rede, die mit ihm auf das engste verbunden waren. Die zentrale Frage der Diskussion über den Modernismus-Avantgardismus war die, ob die formalen Errungenschaften der Avantgarde in der realistischen, sozialistisch-realistischen Kunst anwendbar sind. Der Meinungsaustausch, der die Begriffe der Methode, des Wertes und der Widerspiegelung umriß, analysierte die Schlüsselbegriffe jener Diskussion, nach der der Realismus die zentrale Wertkategorie der künstlerischen Widerspiegelung, also ein Begriff ist, der die hochrangigste künstlerische Methode in den verschiedenen historischen Perioden bezeichnet. Die Tendenz-, Epochen- und Stildiskussion entwickelte sich aus der anderen Definition, die den Realismus für die Stilrichtung einer konkreten Epoche hielt. Diese Polemiken fielen auch in der Zeit meistens zusammen, und auch was ihre Gedanken betrifft, waren sie aufs engste miteinander verbunden. Es ist jedoch zu beobachten, daß zwischen 1958 und 1963 eher der Begriff des Modernismus-Avantgardismus, und parallel hierzu in den Jahren 1958—59 der Begriff der Methode, in den Jahren 1960—61 der Begriff der Widerspiegelung im Mittelpunkt der Diskussionen stand. Zwischen 1963 und 1966 ging dieser Meinungsaustausch unmittelbar in die Debatte über den Begriff des Realismus über; nach 1963 wurden im Themenkreis des Avantgardismus die Streitschriften bereits von den summierenden Schriften verdrängt, und von 1966 an steht der Realismus nicht mehr direkt im Mittelpunkt des direkten Aufeinanderstoßens der Meinungen. Wieder angeregt wurde jedoch 1964 die Methodendiskussion, verflochten mit den Polemiken über die Begriffe der Tendenz, der Epoche und des Stils. Und sogar noch 1970—71

zog diese eine große Aufmerksamkeit auf sich; die Diskussion über die Widerspiegelung und den Wert, die um die Mitte der 60er Jahre begonnen hatte und wiederholt aufflammte, dauert bis zum heutigen Tag an.

Im Laufe dieser Diskussionen verteidigten die ungarischen Theoretiker gegen die ultrakonservativen Auffassungen, die sogar den Begriff der Modernheit verdächtig gemacht hatten (Mária P. Molnár, Gábor Ö. Pogány) die Rechte des künstlerischen Experimentierens, der Erneuerung (László Kardos, Péter Nagy, István Sőtér), und jene Meinung, daß die Formen des von der bürgerlichen Dekadenz hervorgebrachten Modernismus der sozialistischen Kunst fremd sind (Lajos Kiss), war unhaltbar geworden. Wie es sich nach den Fakten erschließenden Forschungen von Nóra Aradi, László Illés, Pál Pándi, Miklós Szabolcsi erwiesen hatte, daß bei der Entstehung dieser Formen eine kraftvolle »sozialistische Avantgarde« mitgewirkt hatte, und so die Wurzeln der Avantgarde in allgemeineren gesellschaftlichen Erscheinungen zu suchen sind (L. Föveny, László Illés, Péter Rényi, Miklós Szabolcsi). Die Dekadenz kann ja doch nicht an formalen, sondern an inhaltlichen Kriterien gemessen werden, außerdem können auch in den dekadenten Tendenzen anwendbare formale Neuerungen entstehen: die abstrakten Formen können nur in konkreten inhaltlichen Zusammenhängen beurteilt werden (Miklós Almási, Péter Egri, István Hermann, Béla Köpeczi, Dénes Zoltai).

Die gegen den Lukácsschen Realismusbegriff als ahistorische Fiktion gerichtete Argumentation von Tibor Klaniczay, der den Realismus mit einer führenden Stiltendenz der Periode des 19. Jahrhunderts identifizierte (und außer ihm auch Pál Miklós, Lajos Nyirő, György Szabó, József Szili) wurde nicht akzeptierbar, da es sich einerseits leicht nachweisen ließ, daß Kategorien existieren, die — obzwar von Periode zu Periode in abweichender Form — auf die historische Entwicklung in ihrer Gesamtheit bezogen werden können, andererseits aber auch, daß der Lukácssche Realismus kein Stil- sondern ein Wertbegriff ist (Miklós Almási, Ágnes Heller, István Hermann, László Illés, István Király, Béla Köpeczi, Dénes Zoltai). Diese Tatsache vermochte aber den von Tibor Klaniczay und anderen umrissenen realistischen Stilbegriff nicht ungültig zu machen, und insofern hatte auch dieser Diskussionspartner seinen Standpunkt bewiesen. Wir brauchen sowohl den Wert- als auch den Stilbegriff Realismus, wie dies am eindeutigsten von István Sőtér festgehalten wurde;[35] diese Begriffe aber müssen auch gegen die zu dieser Zeit noch verwischenden Ausführungen (Lajos Kiss) sorgfältig voneinander geschieden werden (Nóra Aradi, Tibor Klaniczay, Miklós Szabolcsi).

IV. Auf dem Wege zur Einheit

Im Laufe dieser Diskussionen — und vor allem der Realismus-Diskussion — wurde es immer deutlicher, daß es unmöglich ist, auf die auftretenden Fragen mit prinzipienhafter Konsequenz eine richtige Antwort zu geben, indem zur gleichen Zeit das Lebenswerk von Georg Lukács negiert wird, in welchem ein großer Teil dieser Antworten, wie es allgemein bekannt ist, gegeben ist. Mehrere ungarische Theoretiker (István Király, Pál Pándi) brachten also immer dringlicher die berechtigte Forderung vor, daß das Lukács-Problem auf beruhigende Art und Weise geregelt werden muß. Die ungarische Ausgabe des Bandes »Die Besonderheit des Ästhetischen« im Jahre 1965 hatte dann auch in der ungarischen öffentlichen Meinung eine radikale Änderung zur Folge: danach bestand schon kein Zweifel mehr daran, daß jener, von welcher entgegengesetzten Seite her er sich den Fragen der Ästhetik auch nähert, seine eigenen Ausführungen zunichte macht, der Lukács außer acht läßt. Dementsprechend nahmen auch Kritiker von Georg Lukács wie József Szigeti das Werk mit dem entsprechenden Echo auf.[36] Lukács kehrte wieder in das öffentliche

Leben zurück, und obzwar seine Auffassung in den Detailfragen nicht immer mit den offiziellen Stellungnahmen übereinstimmte, widerspiegelten letztere jenen überzeugenden Standpunkt, daß »Georg Lukács — zusammen mit seinen Irrtümern — zu uns gehörte und zu uns gehört, deshalb sind wir die Erben des Lukácsschen Lebenswerkes. Keine kritiklosen, sondern für seine verantwortlichen Werte verantwortliche Erben«.[37] Diesen Ergebnissen des Konsolidierungsprozesses kann es zugeschrieben werden, daß wir seit der Mitte der 60er Jahre zu Augenzeugen eines neueren, noch steiler nach oben strebenden Entwicklungsprozesses werden können als nach 1957. Die Forschungen untersuchen in einem immer rascheren Tempo die noch vorhandenen weißen Flecke der ästhetischen Sphäre.

1. Ästhetiken der Fachwissenschaften

In der Reihe der Ästhetiken der einzelnen Fachwissenschaften ist ohne Zweifel auch in dieser Periode die Literaturästhetik die entwickeltste. Ihr Profil hatte sich aber verändert, ihre Entwicklung war harmonischer geworden, hierbei spielen gewiß auch die Arbeiten eine Rolle, die die methodologischen Grundlagen klärten (Pál Miklós, Lajos Nyirő, Miklós Szabolcsi). In der Erforschung der Epik zog neben den aktuelle Erscheinungen untersuchenden Studien (von Miklós Béládi, Dezső Tóth) nicht mehr nur der »große realistische« Roman die Aufmerksamkeit auf sich. Im Gegenteil, die Proportionen haben sich entschieden verschoben hin zur Erforschung der »formauflösenden« Prosa (Péter Egri, István Hermann, Vilma Mészáros, Tamás Ungvári), und obzwar dieses Gebiet das relativ rückständigste ist, sind gewisse Initiativen auch in der Erforschung der Kunstgattungen nachzuweisen (Mihály Sükösd, Tamás Ungvári). In der Theorie der Lyrik wurden entgegen den ausdrucksästhetischen Konzeptionen in zahlreichen theoretischen und historischen Analysen (aus der Feder von László Bóka, István Király, Pál Pándi, István Szerdahelyi) die Anwendbarkeit des Lukácsschen Widerspiegelungsbegriffs bewiesen. Auch hier verfügt die Erforschung der Kunstgattungen über feste Konturen (Béla G. Németh, Ferenc Tőkei, Lajos Vargyas), und die Fachliteratur über die lyrischen Formen erlebte einen ganz außergewöhnlichen Aufschwung auf besonders hohem Niveau (Iván Fónagy, Elemér Hankiss, András Kecskés, András Martinkó, Miklós Szabolcsi), und auch die Experimente, die die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten der historischen Entwicklung der Dichtung umreißen, sind beachtenswert (Attila Tamás).

Die auffallendste Besonderheit der Dramentheorie ist, daß sie sich von der Literaturästhetik entfernt hat und in den Anziehungsbereich der Theaterästhetik geraten ist. Die Vertreter des letzteren Gebietes (Ferenc Hont, György Székely) haben es sehr zutreffend erkannt, daß der geschriebene Text des Dramas nicht identisch ist mit dem Schauspiel, daß auch Formen des Schauspiels ohne Mitarbeit eines Schriftstellers existieren, daß die Theaterästhetik also der Literaturästhetik gegenüber autonom ist. Von den sechziger Jahren an ist auch dieser Wissenschaftszweig reicher geworden (Miklós Almási, Géza Hegedüs, Ferenc Hont, Géza Staud). Andererseits dagegen verbreitete sich die Auffassung, daß der geschriebene Dramentext nur eine Art von »Halbfertigprodukt« ist. So sind die Probleme der literarischen Dramenästhetik in den Hintergrund getreten, obzwar Georg Lukács, Pál Pándi mit wirksamen Argumenten gegen diese Auffassung aufgetreten sind, und auch die Analysen von Miklós Almási, István Hermann die Wichtigkeit der Untersuchungen vom Gesichtspunkt der Literatur aus beweisen.

Auf ein ähnlich entwickeltes Niveau wie die Literaturästhetik ist in dieser Periode die ungarische Musikästhetik gestiegen, nicht zuletzt deshalb, weil ihre Vertreter von Anfang an unter Berücksichtigung der Lukácsschen Realismustheorie die Besonderheiten der musikalischen Widerspiegelung erforscht haben. Die bedeutendste Konzeption, einen

Gipfel der marxistischen Musikästhetik, hat József Ujfalussy in seinem berühmten Werk *A valóság zenei képe* [Das musikalische Bild der Wirklichkeit] ausgearbeitet, in dem er einen systematischen Überblick über die Probleme der Musikkunst vermittelte, und die Gültigkeit der Kategorie des Typischen in der Musik nachwies. Ein bedeutender Vertreter dieser Disziplin ist Dénes Zoltai, der neben seinen Forschungen zur Geschichte der Musikästhetik in wichtigen Analysen die Dialektik des die gefühlswiderspiegelnden und gesellschaftlichen Verhaltstypen der Musik repräsentierenden Charakter näher beleuchtet und die richtige Lösung des Problems der Atonalität ausgearbeitet hat. Die Werke von János Maróthy, die in gewissen Beziehungen zu Recht umstritten, doch vorbildlich vielseitig und umfassend sind, vermitteln wesentliche Stellungnahmen zu den prinzipiellen Fragen der Entwicklung der europäischen »musikalischen Gemeinsprache«. Zu den obigen Autoren tritt Iván Vitányi hinzu mit seiner physiologisch-kunstpsychologischen Fundierung der im Falle der Musik besonders wichtigen ästhetischen Thesen.

Auch in dieser Periode setzten alte Meister der ungarischen Musiktheorie wie Antal Molnár, Bence Szabolcsi erfolgreich ihr Schaffen fort, und in der jüngsten Generation traten vielversprechende Talente auf (Géza Fodor). Auch in der Erforschung von spezielleren Problemen der Musik bereichern ästhetisch relevante Vorstellungen das Bild dieses Wissenschaftszweiges, so die Diskussionen anregenden Formanalysen von Ernő Lendvai, die Studien von András Pernye über Fragen der modernen Musik. Ein sehr wichtiges Ergebnis ist, daß auch an Analysen der im gesellschaftlichen Leben eine große Rolle spielenden leichten Unterhaltungsmusik kein Mangel an theoretischen Schriften besteht (János Gonda, András Pernye, Iván Vitányi).

In der Zeit nach 1957 begann die ungarische Filmästhetik sich fast vom Nullpunkt an zu entwickeln. In der Diskussion der Zeitschrift *Filmvilág* [Filmwelt] mußte im Jahre 1958 dem Problem ins Auge geblickt werden —, als ob es die Forschungen von Béla Balázs nicht gegeben hätte —, ob der Film eine selbständige Kunst oder ob er die spezifische Fixierungsform der Produktionen von Literatur und Theater ist. Nach den Stellungnahmen von Yvette Biró und Károly Nemes in der Diskussion bedeuteten hier wichtige Impulse die Studien von Miklós Almási, Ervin Gyertyán und Antal Lukács, besonders aber die Analysen von István Hermann über den Charakter des Films als »komplexe Kunst«. Zur Konkretisierung der Feststellungen dieser Autoren auf ästhetischem Gebiet trugen mit ihren Untersuchungen zur Erarbeitung der spezifischen Züge der Formsprache des Films Yvette Biró, Ferenc Lohr und Károly Nemes bei. Vielversprechend sind auch die filmsemiotischen Untersuchungen, die in den 70er Jahren angelaufen sind (von Özséb Horányi, Gábor Szigethy). Die Konkretisierung der Kategorien der allgemeinen Kunsttheorie im Film wurde von István Hermann, Károly Nemes und István Nemeskürty ausgearbeitet; letzterer Autor leistete auch einen grundlegenden Beitrag zur Fertigstellung der Geschichte der ungarischen Filmästhetik.

Eine relativ rückständige Gattung im Verhältnis zu ihrer Bedeutung und zu ihren Traditionen ist bis heute die Ästhetik der bildenden Künste, gerade auf diesem Gebiet sind aber in den letzten Jahren ebenfalls gedankenanregende Diskussionen angelaufen. Zuerst lenkten die Studien von Frigyes Pogány die Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit der visuellen Kultur, sowie darauf, daß die Grenzen dieses Begriffs von den Kunstwerken bis zu den Erscheinungen der natürlichen Umwelt alle visuelle Erscheinungen zu einer komplexen Einheit zusammenfassen. Nóra Aradi wiederum wies die gemeinsame Sprache dieses Bereichs der Erscheinungen nach. Die Identität dieser Sprache kann jedoch nur die Identität der Elementarformen bedeuten, und nicht — wie manche (Gyula Hajnóczy, Lajos Németh) behaupten — die vollständige Identität der jeweiligen Sphären. Sehr zutreffend macht Dénes Zoltai darauf aufmerksam, daß innerhalb dieser visuellen

Kultur unbedingt die Bereiche der autonomen Kunst und der jenseits ihrer Grenzen liegenden Erscheinungen getrennt werden müssen.

In der Erschließung der ästhetischen Probleme der autonomen bildenden Künste sind die Forschungen von Nóra Aradi von großer Bedeutung; vor allem durch ihre Analysen der Besonderheiten, Darstellungsmöglichkeiten, der Formensprache der Skulptur, der Malerei und der Grafik. Die systematisierenden Vorstellungen von Lajos Németh und seine semiotischen Konzeptionen sind unserer Meinung nach zwar diskutierbar, doch überaus bedeutend sind seine Gedanken zur Klärung des ontologischen Status des Werkes der bildenden Künste, der Besonderheiten des Kunsterlebnisses, sowie seine Schriften, in denen er die historischen Bedeutungsveränderungen der Entwicklung der Kunst und des Kunstwerkes, die Probleme der Existenz des Werkes in der Zeit analysiert.

Obwohl es bis zum heutigen Tag Autoren gibt, die behaupten, daß zwischen bildender Kunst, Kunstgewerbe und Design keine wesentlichen Grenzen bestehen, haben die Werke von Nóra Aradi und József Szigeti überzeugend nachgewiesen, daß man im Falle vom Kunstgewerbe und Design — im Gegensatz zu den autonomen bildenden Künsten — von keiner wirklichkeitswiderspiegelnden Funktion im Sinne des Realismus sprechen kann. Zahlreiche Theoretiker (Pál Erdős, Gyula Ernyei, Máté Major, Péter Rényi) haben diese Funktion auch im positiven Sinne definiert, indem sie nachgewiesen haben, daß in den Gegenständen des Kunstgewerbes und des Design der ästhetische Wert der Schönheit eine Einheit mit irgendeinem praktischen Wert eingegangen ist. László Thoma stellte auch ein entscheidendes Kriterium zur Trennung dieser beiden Sphären zur Verfügung, indem er darauf verwies, daß in der Wertstruktur der kunstgewerblichen Gegenstände der ästhetische Wert der übergeordnete, der praktische Wert der untergeordnete ist; im Design ist dieses Verhältnis jedoch umgekehrt. Diese Thesen könnten, feste theoretische Grundlagen zur Weiterentwicklung der industriellen Ästhetik in Ungarn bieten; es muß jedoch hinzugefügt werden, daß die heutigen Diskussionen nur sehr wenig produktive Gesichtspunkte des Wortgebrauchs und des Prestiges in den Vordergrund rücken.

Die allgemeinsten, wesentlichsten Fragen der Ästhetik der Architektur wurden auch in dieser Periode von Máté Major erforscht, der seinen Standpunkt mit ständiger Selbstkritik immer wieder überprüfte, weiterentwickelte und immer mehr zu jener — auch unserer Meinung nach restlos zutreffenden — Schlußfolgerung gelangt, daß in der Architektur das Kriterium des Künstlerischen mit dem Kriterium der Schönheit identisch ist. Und so ist (entgegen den Konzeptionen von Georg Lukács und József Szigeti) die Architektur von den autonomen Kunstzweigen als eine Art von »monumentales Kunstgewerbe« zu trennen. Ähnliche Gedanken widerspiegeln sich auch in den Äußerungen von Frigyes Pogány, wie — stellenweise — auch Nóra Aradi in der Architektur eine schmückende, dekorative Funktion und keine konkrete Funktion der Widerspiegelung der Gesellschaft nachweist.

Welche wichtige Rolle die Werke von Máté Major bei der Klärung der Probleme der Architektur in bezug auf die allgemeine Ästhetik spielen, genau so bedeutend sind auf dem Gebiet der Erforschung der Wirkungsfaktoren der architektonischen Form, des architektonischen Werkes die Analysen von Frigyes Pogány (beachtenswerte Werke publizierten auf diesem Gebiet auch Gyula Hajnóczy, Zoltán Szentkirályi und Ferenc Vámossy). Frigyes Pogány spielte auch eine bahnbrechende Rolle in der Entwicklung des Zweiges der sog. Stadtästhetik, die ästhetische Fragen der Städteplanung ausarbeitet, wo neben ihm die Werke von Pál Granasztói, György Korompay und Imre Perényi unsere Kenntnisse bereicherten. In dem von 1958 bis zur Gegenwart dauernden Meinungsaustausch über das Verhältnis zwischen dem architektonischen Werk und den mit ihm

verbundenen Werken der bildenden Künste vertrat (neben József Szigeti) von den Theoretikern der Architektur ebenfalls Frigyes Pogány mit den überzeugendsten Analysen jenen richtigen Standpunkt, daß es in diesem Verhältnis keine von vornherein gegebene Unter- und Übergeordnetheit gibt, sondern daß sich dies verändert, indem es sich an die konkreten Besonderheiten des Kunstwerkes der verwandten Kunstgattungen anpaßt.

In der Ästhetik der Gartenkunst publizierten — neben dem seine früheren Forschungen in einer großen Zusammenfassung synthetisierenden Imre Ormos — zahlreiche junge Theoretiker beachtenswerte Schriften (András Balogh, László Dalányi, Béla Gulácsy). In einer ganzen Reihe von Zweigästhetiken wurden sozusagen ohne Vorläufer rasch die theoretischen Grundlagen geschaffen. So z. B. in der Rundfunkästhetik (Miklós Cserés, Tamás Török), in der Fernsehästhetik (Miklós Cserés, István Hermann, György Sándor), in der Fotoästhetik (Károly Nemes), in der Tanzästhetik (Gedeon Dienes, Géza Körtvélyes, Iván Vitányi), in der Folkloreästhetik und in der Erforschung der modernen Formen der »allgemein gebräuchlichen Kunst« (Iván Vitányi, Vilmos Voigt), in der Analyse der Probleme der unterhaltenden Kunst und des Kitsches (Elemér Hankiss, István Hermann, Iván Vitányi), usw.

Ein wichtiges Moment des Aufschwunges, der um die Mitte der 60er Jahre begonnen hatte, ist auch, daß sich besonders extensiv der Horizont der Schreibung der Geschichte der Ästhetik erweitert hat. Sehr beachtenswert sind in diesem Zusammenhang die Kant-Analyse von István Hermann, mehrere seiner Ästhetiker-Porträts, vor allem jedoch seine Lukács-Monographie. Ferenc Tőkei publizierte eine wertvolle Analyse über die Geschichte der chinesischen Ästhetik und auch Textmaterial; das historische Kapitel des Handbuches von József Szigeti überblickte als bahnbrechendes Unternehmen die wichtigsten Richtungen dieses Wissenschaftszweiges; Iván Vitányi verfolgte die Entwicklung der marxistischen Musikästhetik. Zahlreiche Autoren befaßten sich mit einzelnen Perioden, Sektoren des ungarischen ästhetisch-künstlerischen Denkens (Imre Bán, László Forgács, István Nemeskürty, Béla G. Németh, György Poszler, Antal Wéber). Über die Reihe dieser Leistungen ragt das Schaffen von Dénes Zoltai heraus, dessen Rückgrat das Betreiben der Geschichte der Ästhetik bildet, und dessen Ergebnisse heute schon in mehreren grundlegenden Handbüchern summiert sind.

Auf dem Niveau von isolierten Versuchen bewegt sich aber dagegen die ungarische Meta-Ästhetik: dies ist jener Zweig der Ästhetik, dessen Forschungsgegenstand die ästhetische Theorie selbst ist, d. h. er befaßt sich mit den wissenschaftssystematischen, methodologischen, logischen Fragen der Ästhetik, den Problemen ihrer Thesen und ihres Begriffssystems. Von den systematologischen Fragen widmete nur Pál Miklós dem Verhältnis zwischen der Ästhetik und den anderen Kunstwissenschaften eine größere Aufmerksamkeit; darüber hinaus wurden die Beziehungen zwischen einigen wichtigeren Hilfswissenschaften in einigen Studien untersucht (von László Antal, László Halász, Péter Józsa, Ágnes Losonczi, Iván Vitányi, Dénes Zoltai). Doch haben wir über diese Grenzlinien genau so wenig ein umfassendes Bild, wie auch die Fragen der inneren Gliederung der Ästhetik nicht geklärt sind, wie auch die methodologischen Probleme nur auf einem Niveau behandelt worden sind, wie z. B. die Diskussion der Literaturwissenschaftler über die Frage der Normgerechtheit am Ende der 60er Jahre. Die Beschäftigung mit den terminologischen Fragen gilt in der öffentlichen Meinung als doktrinäres Geschwätz, infolgedessen ist ein großer Teil der ästhetischen Texte sogar für den Fachmann nur ein schwer erratbares Rätsel. In der Musiktheorie z. B. bedeutet die Form nicht nur etwas ganz anderes als in der Philosophie und in der allgemeinen Ästhetik, sondern sie hat darüber hinaus drei Bedeutungen, d. h. erst aus dem Kontext läßt sich erschließen, was das Wort im gegebenen Fall gerade bedeuten will.[38]

2. Die allgemeine Kunsttheorie

Wollen wir eine Bestandsaufnahme von den Ergebnissen der ungarischen Ästhetik auf dem Gebiet der allgemeinen Kunsttheorie vornehmen, ist für deren Größenordnung nichts charakteristischer als die Tatsache, daß auch die mit Recht weltbekannte Synthese von Georg Lukács gerade diese Disziplin auf ihre Höhe gehoben hat. Vorliegende Arbeit kann sich auf keinen Fall die Aufgabe stellen, das begriffliche Skelett dieses monumentalen gedanklichen Bauwerks zu rekonstruieren, dessen Bogen in der Kategorie der »Weltmäßigkeit« zusammenlaufen, denn diese Aufgabe würde unweigerlich den hier gegebenen umfangmäßigen Rahmen sprengen. In diesem Zusammenhang muß der Leser auf eine unlängst erschienene Studie des Autors aufmerksam gemacht werden,[39] in der detailliert ausgeführt wurde, daß die Konzeption von Lukács die umfassenden theoretischen Probleme der autonomen Künste auf dem höchsten Niveau der Zeit löst. Für die Beantwortung dieser besonders komplizierten und wichtigen Fragen wird Lukács mit Recht für die hervorragendste Persönlichkeit der modernen Ästhetik gehalten, andererseits gibt seine Konzeption jedoch keine gültigen Antworten auf die Fragen des Ästhetischen außerhalb des Bereiches der autonomen Kunst.

Außerordentlich nützliche Impulse zur Untersuchung letzterer Erscheinung bietet das Handbuch von József Szigeti, das übrigens auch eine hervorragende Leistung dieses Zweiges ist, indem es die Aufmerksamkeit auf die Wichtigkeit der Untersuchung der angewandten Künste (anders formuliert, der abhängigen Künste) gelenkt und als erste Annäherung auch die weitere Forschung in eine glückliche Richtung orientiert hat. Die Grenzen der Kunst erwiesen sich also als viel weiter als die der autonomen Kunst, und auch in der Erforschung der außerhalb dieser liegenden künstlerischen Erscheinungen verfügen wir schon über — obzwar nicht in allen Details miteinander übereinstimmende — detaillierter ausgeführte Standpunkte (Nóra Aradi, Lajos Németh, István Szerdahelyi, Iván Vitányi). Auf dem allgemeinsten Niveau ist dieser Problemenkreis mit der Systematologie der Zweige der Kunst verbunden, und in der Periode nach 1956 ist deren Fachliteratur besonders reich geworden. Und dies war auch kein Zufall, war doch die Erforschung der Zweige unweigerlich auch mit den Problemen der Identitäten und Unterschiede der einzelnen Künste konfrontiert worden. Neben vielen Studien, die den einen oder anderen, oder aber mehrere systematisierende Gesichtspunkte in den Vordergrund stellen, existieren auch umfassende Experimente (Ervin Gyertyán, József Szigeti), und obzwar diese nicht nur eine zu beantwortende Frage offen lassen, befinden sich die Vorarbeiten zu einer vollständigen Synthese in einem vielverheißenden Stadium.

Als wichtiges Ergebnis der raschen Entwicklung der ungarischen allgemeinen Kunsttheorie verfügen wir über das abstrakte Modell der Struktur des Kunstwerks. Sehr tiefschürfende Analysen beleuchten die verschiedenen Elemente dieses Modells bzw. der Beziehungen zwischen ihnen, angefangen vom wesentlichen innersten Kern des Werkes, der ideellen Aussage (István Hermann, Béla Köpeczi, Pál Pándi), über die zweite Komponente des Gehalts, das Thema (Nóra Aradi, György Bessenyei, Lajos Nyirő, József Szigeti), sowie mit den verschiedenen Schichten der äußeren und inneren Form (István Hermann, Iván Fónagy, Frigyes Pogány), den abstrakten Formen (Nóra Aradi, Iván Fónagy). Durch die bezüglichen Ausführungen von Lukács ist uns auch klar geworden, wie in diesem Modell die Dialektik von Gehalt und Form zur Geltung kommt. Von der zweiten Hälfte der 60er Jahre an sind auch im Themenkreis Tendenziosität — Engagiertheit — Parteilichkeit abgeklärte, vielseitige, die Fragen beruhigend klärende Kategorienanalysen entstanden (Béla Köpeczi, József Szigeti, Dezső Tóth, Dénes Zoltai), im engen Zusammenhang mit dem Umstand, daß auch der Fragenkomplex der Leitung der Künste durch die Partei auf ähnlichen prinzipiellen Grundlagen geklärt wurde (György

Aczél, Pál Pándi, Iván Vitányi). Zu den künstlerischen Problemen der Volkstümlichkeit und des nationalen Charakters stammen überzeugende Gedankengänge von István Király.

Oft wurde der marxistischen Kunstheorie — und eine Zeitlang auch nicht unbegründet — der Vorwurf gemacht, sie beschäftige sich nicht mit der Persönlichkeit des Künstlers, mit der schöpferischen Subjektivität. Die Ausführungen von Lukács im Zusammenhang mit dem Artmäßigen boten eine ausgezeichnete Lösung auch zum Verständnis der Dialektik zwischen der schöpferischen Subjektivität und Objektivität, József Szigeti jedoch trug durch die Bestimmung der Funktion der Weltanschauung, des Weltbildes, des Lebensgefühls zur Lösung dieser Probleme bei, bei denen auch die kunstpsychologischen (László Halász) und philosophischen (György Fukász) Annäherungen sehr beachtenswert sind. Von den Fragen der Aufnahme wurde das Thema Geschmack in einer von 1964 an in mehreren Wellen abgelaufenen, sehr umfassenden und erfolgreichen Diskussion behandelt. Außerdem sind auch die psychologischen (László Halász, Elemér Hankiss, Iván Vitányi), typologischen (Dénes Zoltai), soziologischen (Péter Józsa) Analysen, sowie dei Forschungen zur Deutung der Aktivität des Empfängers (László Halász, János Kelemen) beachtlich.

3. Allgemeine Ästhetik

Im Verhältnis zu obigen Ergebnissen existiert die ungarische allgemeine Ästhetik in der Form von auffallend spärlichen, isolierten Initiativen. Die Theorie der ästhetischen Qualitäten wurde zwar — in erster Linie durch die Schriften von László Garai — am Anfang der 60er Jahre durch die Wirkung der schönheitstheoretischen Konzeptionen der durch die Namen Wanslow und Stolowitsch markierten sowjetischen »gesellschaftlichen Schule« vom toten Punkt weggerückt. Dieser Aufschwung hatte sich jedoch nicht als von Dauer erwiesen, und er griff auch nicht auf die Untersuchung von anderen ästhetischen Qualitäten über. Die Ausführungen zum Umreißen des Tragischen und des Komischen (L. Föveny, Károly Szalay, Péter Szilágyi), des Grotesken (György Szabó, Péter Pór) sind nicht mehr mit dieser Konzeption verbunden, und die übrigen ästhetischen Qualitäten fallen einstweilen noch außerhalb des Kreises der Forschungen. Desto beachtenswerter ist der bahnbrechende Versuch von József Szigeti zur Abfassung des umfassenden Systems der ästhetischen Qualitäten, leider blieb aber diese Initiative sozusagen fast ohne Echo.

Ungeklärt und unsicher ist bereits, was wir eigentlich als Ästhetikum bezeichnen. Gegenüber der Definition der »gesellschaftlichen Schule«, nach welcher das Ästhetikum das in einer sehbaren-hörbaren wahrnehmbaren Form auftretende Wesen des Menschen ist, werden einerseits von mehreren Wissenschaftlern auch die außerhalb der Sphäre des Gesichts und Gehörs liegenden Erscheinungen für ästhetische Erscheinungen gehalten (Imre Ormos, Frigyes Pogány, József Ujfalussy, Iván Vitányi), andererseits jedoch ist der Begriff des Wesens des Menschen — in der philosophischen Fachliteratur — außerordentlich umstritten. Außer einigen Lexikonartikeln hat allein Iván Vitányi der Absteckung der verschiedenen Sektoren der ästhetischen Sphäre eine selbständige, eingehendere Untersuchung gewidmet; sein Modell bedarf offensichtlich der Ergänzungen, der Weiterentwicklung.

V. Perspektiven

Wie es sich aus diesem Überblick ergeben konnte, ist die ungarische Ästhetik im Laufe der vergangenen dreißig Jahre zu einem vielseitig entwickelten, an Ergebnissen reichen Wissenschaftszweig geworden. Und obzwar die Entwicklung nicht auf allen

Gebieten gleich ist, verfügen wir in gewissen Themen bei weitem noch nicht über ausreichend ausgearbeitete theoretische Positionen, die anfängliche literaturzentrische Verzerrung gehört schon lange der Vergangenheit an. Es gibt kaum mehr einen Sektor der ungarischen Ästhetik, wo sie nicht zumindest bis zu den anfänglichen Schritten gelangt wäre. Das Schaffen von Georg Lukács ragt zweifelsohne weit über die anderen Ergebnisse hinaus, dieses Schaffen blieb aber im ungarischen geistigen Leben nicht ohne Wirkung, sondern in Wechselwirkung mit weiterentwickelnden, modifizierenden oder gegensätzlichen Gedanken, und sogar im Kreise dieser abweichenden, gegensätzlichen Gedanken ist heute nicht nur eine mit Recht angesehene Konzeption zu finden.

Die Tatsache, daß das ungarische Verlagswesen es in den letzten Jahren schon mühelos übernehmen konnte, auch zusammenfassende Handbücher herauszugeben, die die ästhetischen Kenntnisse auch breiteren Leserschichten zugänglich machen, zeugt davon, daß es in der ungarischen Fachliteratur eigentlich gar keine so schwere Aufgabe ist, die unterschiedlichen Diskussionsstandpunkte zu koordinieren, die Ergebnisse der Autoren mit abweichender Orientierung zu einer einheitlichen Konzeption zusammenzufügen. Leider sind die derartigen Bestrebungen bis heute eher an nicht alltägliche Gelegenheiten geknüpft und bei weitem nicht charakteristisch für die Alltage der Forschung. Wie bekannt kommen jene Institutionen, jene wissenschaftlichen Werkstätten, deren Bestimmung es wäre, die Entwicklung der ungarischen Ästhetik durch eine planmäßige kollektive Forschung zu unterstützen, indem sie die gegensätzlichen Standpunkte im wissenschaftlichen Rahmen miteinander konfrontieren, die umstrittenen Probleme mit organisierter Arbeit erklären und so die Schaffung der fachlichen Einheit sichern, diesen Aufgaben heute erst sehr wenig nach.[40] Suchen wir dagegen die wichtigste Garantie für die Weiterentwicklung, erweisen sich gerade folgende Tatsachen als derartige Garantien: die Koordinierung der Detailergebnisse, die Vereinheitlichung der Konzeptionen, die bewußt koordinierte kollektive Forschungstätigkeit, die die Ergebnisse ihrer Anstrengungen vervielfachen würde. Die Erfassung der wissenschaftlichen Werte der letzten dreißig, vor allem der letzten zehn Jahre im Leben der ungarischen Ästhetik kann es unanzweifelbar machen, daß es im Falle der Entstehung der fachlichen Einheit nicht unmöglich wäre, den Zustand zu erreichen, daß der Weltruhm, den heute Georg Lukács genießt, der gesamten ungarischen marxistischen Ästhetik gebührt.

István Szerdahelyi

ANMERKUNGEN

[1] Bibliographische Anmerkungen konnten wir demzufolge nur in Fällen angeben, wenn wir es für notwendig hielten, unsere Behauptungen aus irgendeinem Grund beweisen zu müssen. Die Bibliographie der wichtigsten Werke der erwähnten Autoren publiziert: Agárdi, P., *Viták — eredmények — távlatok! A marxista esztétika újabb eredményei és az irodalmi ismeretterjesztés.* [Diskussionen — Ergebnisse — Perspektiven. Neuere Ergebnisse der marxistischen Ästhetik und die belletristische Populärwissenschaft.] 1974. — Die detaillierteste auch die Zeitschriftenartikel berücksichtigende Bibliographie ist unter den einzelnen Stichworten des Kleinen Ästhetischen Lexikons (*Esztétikai Kislexikon.* 2. Aufl. Hersg. Szerdahelyi, I. — Zoltai, D., 1972) zu finden. Wichtige bibliographische Informationen zu den großen ästhetischen Diskussionen der 60er Jahre über die obigen hinaus enthält außerdem: A *szocializmus irodalma. Tanulmányok az irodalom szocialista elméletéről.* [Die Literatur des Sozialismus. Studien über die sozialistische Theorie der Literatur.] Hrsg. Nyirő, L. 1966. S. 397—40. — Wichtige Angaben in bezug auf die Periode bis zum Jahr der Wende publiziert: Kiss, F., *Irodalomkritikánk 1945—1948-ban* [Die ungarische Literaturkritik in den Jahren 1945—1948]. in: *Valóság*, 1970/8.

[2] Vgl. Makkai, S., *Esztétikum és religiózum* [Ästhetikum und Religiosum]. in: *Esztétikai Szemle*, 1936/1. 1.

[3] Die Gesellschaft war im Jahre 1937 aus der von 1932 an im Rahmen der Ungarischen Psychologischen Gesellschaft bestehenden ästhetischen Fachgruppe entstanden. In ihrer 1934—1935 unter dem Titel *Esztétikai Füzetek* [Ästhetische Hefte], 1935—1948 unter dem Titel *Esztétikai Szemle* [Ästhetische Rundschau] publizierten Zeitschrift war sie bemüht, eine autonome, sich auf die Ergebnisse der moderneren bürgerlichen Theorien stützende Ästhetik zu schaffen. Ihr Vorsitzender war Gyula Mitrovics, ihr geschäftsführender stellvertretender Vorsitzender László Baránszky-Jób. Eine bedeutende Rolle in der Tätigkeit der Gesellschaft spielten Lajos Áprily, Imre Artinger, János Barta, Aurél Bernáth, Lajos Fülep, Iván Kotsis, Antal Molnár, Antal Németh, Mózes Rubinyi, Sándor Sik, Géza Staud und László Vajthó.

[4] Vgl. Mitrovics, Gy., *Eröffnungsrede als Vorsitzender*. in: *Esztétikai Szemle*, 1936/1. 36.

[5] *A téma: Lukács György*. [Das Thema: Georg Lukács.] (Enquete über die Wertung der Werke von Lukács.) in: *Diárium*, 1946/1. 40.

[6] So publizierte er z. B. seine die Lyrik aus den Kriterien der intensiven Totalität herausnehmende Ady-Studie (Vgl. Lukács, Gy., *Írástudók felelőssége*. [Die Verantwortung der Schriftgelehrten.] Moskau, 1944. 32.). Einzelne seiner Formulierungen waren jedoch nicht auf die intensive, sondern auf die extensive Totalität orientiert (Vgl. ders.: *Balzac, Stendhal, Zola*. 1945. 15.).

[7] Vgl. Lukács, Gy., *A realizmus problémái*. [Probleme des Realismus.] Ung. 1948. 80—127.; ders.: *Marx és Engels irodalomelmélete*. [Die Literaturtheorie von Marx und Engels.] Ung. 1949. 119.; ders.: *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus*. [Große russische Realisten. Kritischer Realismus.] Ung. 3. Aufl. 1951. 163—250.; ders.: *Német realisták*. [Deutsche Realisten.] Ung. 1955. 109.

[8] Vgl. Lukács, Gy., *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus*. [Große russische Realisten. Kritischer Realismus.] Ung. 248.

[9] Vgl. Lukács, Gy., *Marx és Engels irodalomelmélete*. [Die Literaturtheorie von Marx und Engels.] Ung. 56.

[10] S. Anm. 9. 149—150.

[11] Vgl. Lukács, Gy., *Irodalom és demokrácia*. [Literatur und Demokratie.] 2. Aufl. Ung. 1948. 51., 118—120.

[12] Vgl. Lukács, Gy., *A realizmus problémái*. [Probleme des Realismus.] 10—11. Es muß hinzugefügt werden, daß entgegen dieser These des Vorwortes die — viel früher verfaßten — Studien des Bandes noch die Konzeption des »großen Realismus« widerspiegelten. Diesen Widerspruch löst Lukács nicht auf, ließ ihn unerwähnt.

[13] Vgl. Lukács, Gy., *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus*. [Große russische Realisten. Kritischer Realismus.] Ung. 32—33.; ders.: *Az esztétikum sajátossága*. [Die Eigenart des Ästhetischen.] Ung. 1965. I/522., II/779.

[14] Vgl. Révai, J., *Irodalmi tanulmányok*. [Literarische Studien.] 1950. 206.

[15] Vgl. Balázs, B., *A film*. [Der Film.] 1961. 172.

[16] Zu seiner Zurücksetzung trug in einem nicht geringen Maße bei, daß sich sein Verhältnis zu Lukács in den 20er Jahren sehr verschlechtert hatte (vgl. Unterhaltung mit G. Lukács. in: *Irodalmi Múzeum I. Emlékezések*. Hrsg. Lakatos, L. Ung. 1967. 30.)

[17] Neben den Schriften von Béla Balázs und István Vas widerspiegelten auch die Gedankengänge von Ferenc Hont, Gábor Ö. Pogány, Máriusz Rabinovszky und — des heute Marxisten gewordenen — László Mátrai einen derartigen Standpunkt.

[18] Magay, G., *A magyar realizmus kérdéséhez*. [Zur Frage des ungarischen Realismus.] in: *Válasz*. 1947/8. 152.

[19] Vgl. Hevesy, I., *A szocialista művészet felé*. [In der Richtung der sozialistischen Kunst.] in: *Szabad Művészet*. 1948. 172.

[20] Vgl. Baumgarten S., *A modern szellem esztétikája*. [Die Ästhetik des modernen Geistes.] 1948. 40—41.

[21] Vgl. Füst, M., *Látomás és indulat a művészetben*. [Vision und Leidenschaft in der Kunst.] 2. Aufl. 193. 519.

[22] Vgl., Referat des Sekretärs. in: *Esztétikai Szemle*. 1947/1948. (zusammengezogene Nummer.)

[23] Das geschah z. B. mit dem Werk *Gyakorlati zeneesztétika* [Praktische Musikästhetik] von A. Molnár, das dann 1971 erschien.

[24] Vgl. Nagy, P. *Új csapáson*. [Auf neuem Pfad.] 1956. 33.

[25] Vgl. Lukács, Gy., *Nagy orosz realisták. Szocialista realizmus*. [Große russische Realisten. Sozialistischer Realismus.] Ung. 3., erw. u. verb. Aufl. 1952. 12.

[26] Vgl. Lukács, Gy., *A realizmus problémái.* [Probleme des Realismus.] 177–78.
[27] Vgl. Lukács, Gy., *Adalékok az esztétika történetéhez.* [Beiträge zur Geschichte der Ästhetik.] 1953. 141–143.
[28] Vgl. Mészáros, I., *Szatíra és valóság.* [Satire und Wirklichkeit.] 1955. 52–75.; Pogány, F., *Az esztétikai normák és a művészi nevelése.* [Die ästhetischen Normen und die Kunsterziehung.] in: *Építészettörténeti és Elméleti Közlemények.* 1953/2. 22.; ders.: „Belső terek művészete". [Kunst der Innenräume.] 1955. 9. ff.
[29] Aczél, Gy., *Szocialista kultúra — közösségi ember.* [Socialistische Kultur — kollektiver Mensch]. 1974. 232.
[30] Vgl. Pándi, P., *Kritikus ponton.* [An einem kritischen Punkt.] Ung. 1972. 148.
[31] Vgl. Király, I., *Hazafiság és forradalmiság.* [Patriotismus und Revolutionarismus. Ung. 1974. 139–140.
[32] Gyertyán, E., *Művészet és szubjektivitás.* [Kunst und Subjektivität.] Ung. 1966. 13.
[33] Szigeti, J., *Gondolatok a marxista esztétika és kritika viszonyáról.* [Gedanken über das Verhältnis zwischen der marxistischen Ästhetik und Kritik.] in: *Társadalmi Szemle.* 1961/5. 103.
[34] Vgl. Gondos, E., *Viták az irodalmi sajtóban 1957–64 között.* [Diskussionen in der literarischen Presse zwischen 1957–64.] in: *Valóság.* 1966/3. 38.
[35] Vgl. Sőtér, I., *Az ember és műve.* [Der Mensch und sein Werk.] Ung. 1971. 31.
[36] Vgl. Szigeti, J., *A marxista esztétika időszerű kérdései.* [Aktuelle Fragen der marxistischen Ästhetik.] in: *A MTA Filozófiai és Történeti Osztályának Közleményei.* 1967. 71.
[37] Aczél, Gy., *Szocialista kultúra — közösségi ember.* [Sozialistische Kultur — kollektiver Mensch.] Ung. 202.
[38] Vgl. Dobsay, K., A *forma-fogalom problematikája.* [Die Problematik des Formbegriffs.] in: *Magyar Zene.* 1966/1.
[39] Vgl. Szerdahelyi, I., *Lukács György esztétikum-felfogásának alapjai.* [Die Grundlagen der Auffassung von G. Lukács vom Ästhetischen.] in: *Magyar Filozófiai Szemle.* 1974/4–5.
[40] Vgl. Szerdahelyi, I., A *magyar esztétika helyzete.* [Die Lage der ungarischen Ästhetik.] in: A *MTA II. Osztályának Közleményei.* 1972. 61. ff.

Die Ironie als Wertstruktur

Die Untersuchung der ästhetischen Qualitäten scheint ein unmögliches Vorhaben zu sein, schon wegen des unendlichen Variationsreichtums ihres Auftretens, doch verspricht auch die Geschichte der bisherigen Deutungen nicht viel Gutes. In den antiken Werken war der rhetorische, poetische und ästhetische Aspekt noch eng miteinander verknüpft, in der Neuzeit jedoch (vor allem im 18. und 19. Jahrhundert), wenn man es auch versuchte, die poetischen und ästhetischen Gesichtspunkte zu trennen, war die Trennung nicht konsequent und auch die Ergebnisse erwiesen sich nicht als von Dauer. Im 20. Jahrhundert, und das hängt zum Teil mit der europäischen Entwicklung, mit dem hohen Kompliziertheitsgrad der Kunst, mit der Verwischung der gattungsmäßigen und ästhetischen Grenzen zusammen, genoß die Untersuchung der ästhetischen Qualitäten selbst schon keine besondere Popularität. Die in der Kunstdeutung vorherrschenden neopositivistischen Strömungen wiesen die als »metaphysisch«, »spekulativ« aufgefaßten Problemstellungen — und so auch den Fragenkreis der ästhetischen Qualitäten — zurück bzw. wichen ihnen aus. Wie sehr dieser Standpunkt auch nicht akzeptierbar ist, genau so wichtig ist auch die Betonung der Tatsache, daß bei der Untersuchung der ästhetischen Qualitäten die Erkenntnisse der neueren Kunstwissenschaften die seit der Blütezeit der Ästhetik im 19. Jahrhundert aufgetretenen Gesichtspunkte und Verfahren berücksichtigt werden müssen. Ein derartiger neuartiger Gesichtspunkt scheint die Annäherungsweise der Werttheorie zu sein.

Natürlich haben auch die traditionellen Ästhetiken zahlreiche Wertbeziehungen berücksichtigt. Anfangs wurde der Wertgehalt der ästhetischen Qualitäten mit dem Problem der ästhetischen Gültigkeit gekoppelt. Später war es offenbar geworden, daß ein Unterschied zwischen dem Wert der künstlerischen Darstellung und dem künstlerisch dargestellten Wert gemacht werden muß. Der dargestellte Wert wurde dann auf unterschiedliche Weise gedeutet: als Produkt der künstlerischen Tätigkeit oder als auch außerhalb der Kunst auftretende Entität. Die Charakterisierung der ästhetischen Qualitäten bewegte sich zwar auf einer allgemeinen Ebene, doch waren die einzelnen Qualitäten als Wertformen scharf voneinander geschieden, ihre Besonderheit verdeckte den zwischen ihren auf einer tieferen Ebene vorhandenen Wertzusammenhang. Die traditionellen Ästhetiken hatten — in bezug auf das hier aufgeworfene Problem — paradoxerweise nicht die Schranke, daß sie zu allgemein waren, sondern gerade die, daß sie nicht allgemein genug waren.

Wenn wir den Versuch unternehmen werden, die traditionellen Auffassungen zu gruppieren, wäre der Gesichtspunkt der Klassifizierung offensichtlich der, worin die verschiedenen Annäherungsweisen die Quelle und den Geltungsbereich des Ästhetischen (der ästhetischen Qualitäten) erkannt haben. Zu den so erhaltenen umfassendsten — im idealtypischen Sinne — Annäherungsarten kann der *immanente* ästhetische Gesichtspunkt gezählt werden, der die ästhetischen Qualitäten als objektiv und autonom auffaßte; den *intellektuellen*, der diese als objektiv, aber nicht autonom auffaßte und versuchte, sie von anderen (vor allem moralischen) Prinzipien abzuleiten. Und schließlich den *psychologisierenden* Standpunkt, der sie mit den Gegebenheiten des ästhetischen Subjekts (vor allem mit der Wahrnehmung und dem Gefühl) erklärte. Gegenüber diesen im Grunde genommen statischen Annäherungsformen kann die *historische* und *werttheoretische* Annäherung als dynamische Auffassung bezeichnet werden.

Der historische Gesichtspunkt konzentrierte sich auf das Problem der *Genesis* und versuchte in erster Linie den Gegensatz zwischen den immanenten und den psychologisierenden Auffassungen aufzulösen, indem er das Ästhetische als das im (dialektischen) Verhältnis von Objekt und Subjekt erscheinende »objektivierte« Gebilde relativ und in wechselndem Maße als autonom auffaßte, schon deshalb, weil es im Laufe der historischen Entwicklung seine Selbständigkeit errungen hatte. Der werttheoretische Standpunkt konzentrierte auf das Problem der *Gültigkeit* und negierte in erster Linie den Standpunkt der intellektuellen (moralisierenden) Ästhetiken, indem er den autonomen Charakter des ästhetischen Qualitäten voraussetzte, doch — gegenüber der immanenten Auffassung — auch die Rolle des Subjekts anerkannte und zu untersuchen versuchte. Jene Unsicherheit, die für die historische Annäherung in der konkreteren Definition der »relativen Selbständigkeit« des Ästhetischen charakteristisch ist, bringt den wesentlich komplexeren Standpunkt häufig der intellektuellen Annäherung nahe, tritt in der werttheoretischen Annäherung von einer anderen Seite her auf: hier wird der Standpunkt, der sich manchmal die Lösungen der immanenten, manchmal jedoch der psychologisierenden Auffassung zu eigen macht, von der Ungeklärtheit des Verhältnisses von Objekt und Subjekt unsicher gemacht.

Dieser doppelte Charakter zeigt sich schon beim Ausgangspunkt der modernen Werttheorien, auch bei der Kantschen Fragestellung: die Betonung der Autonomie des (moralischen) Wertes ist zugleich auch die Anerkennung der starren Heteronomie des Wertes und der Wirklichkeit. Nicht einmal das ästhetische Erlebnis ist wirklich dazu imstande, die getrennten Welten der Erkenntnis und des moralischen Willens zu überbrücken, da es selbst eine doppelte Natur hat: das Urteil in bezug auf die Schönheit neigt hin zur verstandesmäßigen Erkenntnis, während das Urteil über die für grundlegend gehaltene andere Qualität, das Erhabene, zum moralischen Willen hin tendiert.

Die Dichotomie, die zwischen Wert und Wirklichkeit, Wert und Bewertung Gültigkeit und Geltung zu registrieren ist, meldete sich in den werttheoretischen Konzeptionen später in anderen Formen. Es wurden Versuche unternommen, sie einmal in Richtung des Psychologismus, ein andermal in Richtung des Logizismus aufzulösen.

Die »Empiriker« wie Lotze und Brentano erklärten die Möglichkeit der Bewertung mit der bewußten Gegebenheit, der Fähigkeit, den Wert zu fühlen, und obzwar sich der wertende Mechanismus als objektiv und beschreibbar erwies, wurden die (der Bewertung unterworfenen) Werte als relativ, ihre Gültigkeit jedoch als subjektiv bezeichnet. Die Neo-Kantianer und die mit dem Psychologismus brechenden Phenomenologen — wie Scheler — gingen in ihrer Werttheorie gerade umgekehrt vor: sie bezeichneten den Wert als unabhängig von der Bewertung, die Gültigkeit von der Geltung als unabhängig. Ihrer Vorstellung nach funktionieren die Werte — sozusagen als vor der Erfahrung verlaufende »ideale Wesentlichkeiten«.

Vom historischen Gesichtspunkt aus ist es offensichtlich, daß die Normativität, der Wert primär (als primäre ontologische Tatsache) das Ergebnis der kollektiven Erfahrung ist; die Verfertigung von Werkzeugen des Menschen, von Instrumenten, brachte sowohl das Wertverhältnis selbst (daß der Mensch — im Interesse des Erreichens seines Zieles — zwischen verschiedenen Werkzeugen, Instrumenten wählen konnte, daß mit dem produzierten Instrumentengegenstand eine Normativität verbunden war — als auch die gesamte Kultur zustande, die immer neuere Gebiete der Werte in sich enthält. Die kollektive Erfahrung vermittelt den Wert auch den neueren Generationen und für sie verfügt dieser schon über eine »gegebene« Gültigkeit, über eine die Erfahrung orientierende Fähigkeit. Eigentlich ist dies ein nicht so sehr gegebener, als eher »aufgegebener« Zusammenhang: der früher anerkannte Wert muß sich wiederholt als wertvoll erweisen, und die Akzeptierung des Wertes selbst ist schon ein wertschaffender Prozeß.

Doch erklärt das Zur-Geltung-Gelangen die Gültigkeit nur zum Teil: es ist zwar die Bedingung für ihr Funktionieren, aber nicht ihr Muster. Die Position der Werte kann nicht nur aufgrund des Wirkungsbereiches oder der Dauer ihrer Geltung qualifiziert werden, auch das Nichtvorhandensein der Geltung bedeutet etwas ganz anderes im Falle des unbestätigt bleibenden Wertes als bei dem (noch) nicht erkannten. (Bei der Untersuchung der künstlerischen Wirkung z. B. muß ein Unterschied gemacht werden zwischen dem sich jeweils in einem anderen Maß realisierenden *ästhetischen Wert* des Kunstwerkes, zwischen dem sich in der Reihenfolge der Apperzeptionen realisierenden *durchschnittlichen* ästhetischen Wert, dem in der Gesamtheit der Apperzeptionen sich realisierenden *vollständigen* ästhetischen Wert sowie zwischen jenem *größten Maß* der ästhetischen Realisierung, das je im Laufe einer einzigen Apperzeption zu einem tatsächlichen geworden ist.) Während sich im Falle des Genesis-Problems die historische Annäherung als überzeugend erwiesen hat, war sie dies in den Fragen der Gültigkeit schon viel weniger.

Eine bedeutende Erkenntnis des werttheoretischen Standpunktes ist die, daß das Funktionieren, das Betätigen des wertenden Mechanismus ohne die Voraussetzung einer *allgemeinen Wertstruktur* nicht möglich ist. Das bedeutet auf keinen Fall die Identität des ästhetischen Gegenstandes, sondern nur, daß die Bewertung — sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene — einerseits die verschiedenen Wertsituationen auf analoge Art und Weise strukturiert, (denken wir an ständige Komponenten wie an den »Relativierungspunkt« oder die »Wertintensität«), andererseits bezieht sie diese aufeinander: trotz jeder Unsicherheit des Wertgefühls nehmen wir gewisse Zusammenhänge zwischen einzelnen Werten, Wertklassen wahr, die die Position der Werte im Verhältnis zueinander determinieren. Die Zusammenhänge erweisen sich als fester als die Werte selbst. Die so entstandene allgemeine Wertstruktur ist äußerst dynamisch: die Lage ihrer

Komponenten verändert sich ständig, und in jedem Fall bildet sie irgendeine gegebene (eventuell typisierbare) Konfiguration; die besonderen Wertstrukturen können eigentlich auch als *Modifikationen* des Allgemeinen aufgefaßt werden. Im Falle der ästhetischen Qualitäten kann das so formuliert werden, daß die einzelnen Qualitäten nicht streng voneinander abweichende Werte, sondern die Formationen einer mit großer Häufigkeit gültigen allgemeineren Wertstruktur sind — und dieser Zusammenhang erklärt sowohl die Möglichkeit des Übergangs ineinander, wie auch den Aufstieg der neueren Qualitäten im Verhältnis zu den bereits vorhandenen.

Jene allgemeine Wertstruktur, die wir so erhalten, ist formal in jenem Sinne, daß sie viele unterschiedliche Konkretisationen der Anschauung erlaubt (bzw. voraussetzt). Doch ist sie nicht formal in dem Sinne, daß sie auf den grundlegendsten menschlichen Relationen beruht und daß sie ein bestimmtes Universum in der Bedeutung hat. Zum Beispiel kann das Tragische als *Wertverlust*, das Komische dagegen als *Wertmangel* beschrieben werden. In dieser Beschreibung summieren wir nur unsere Erfahrungen, nach denen die Quelle des Tragischen immer die Vernichtung oder die Nicht-Realisierbarkeit irgendeines Wertes ist, während die Quelle des Komischen das ist, daß der Wert auf eine irreführende Art auftritt (im allgemeinen gibt sich das Wertlose als etwas Wertvolles aus). Unser bewertender Mechanismus »stellt sich nicht nur darauf ein«, gewisse Wertsituationen als tragisch oder als komisch wahrzunehmen, sondern er schafft auch eine allgemeine Wertstruktur, in die das Erlebnis sowohl des Wertverlustes als auch des Wertmangels eingebaut werden kann.

Gesondert muß natürlich geklärt werden, inwiefern diese Wertsituationen einen ästhetischen Charakter haben, und wie sie einer allgemeinen Wertstruktur untergeordnet werden können. Die eine mögliche Antwort hierauf ist die Roman Ingardens, der einen Unterschied zwischen den ästhetisch wertvollen »metaphysischen« und den ausschließlich ästhetisch wertvollen Qualitäten machte. Eine andere mögliche Antwort ist die Nicolai Hartmanns, der den ästhetischen Gegenstand als mehrschichtig aufgefaßt hat: die äußeren, anschaulichen Schichten enthalten den spezifischen ästhetischen Wert, die inneren, tieferen Schichten jedoch die den ästhetischen Wert fundierenden sonstigen (vor allem moralischen) Werte. Im Falle der ästhetischen Qualitäten hängt also der Wert der Darstellung (der eigentliche ästhetische Wert) und der dargestellte Wert eng miteinander zusammen. Die Schönheit ist jene »allgemeine« Wertstruktur, die der Verknüpfung der verschiedenen Werte einen Rahmen gibt; eine Qualität kann nur in dieser Struktur — als ein »Genus« der Schönheit — als *ästhetische* Qualität funktionieren. (Zweifelsohne ein Vorteil der Hartmannschen Lösung ist der, daß er durch die Analyse der äußeren und inneren Schichten nicht nur den Zusammenhang zwischen den einzelnen Qualitäten darstellen kann, sondern er erklärt auch die Chancen des Auftretens dieser Qualitäten in den verschiedenen Künsten.)

Im Unterschied der beiden Auffassungen müssen wir die unterschiedlichen Phasen des Zur-Geltung-Kommens des werttheoretischen Gesichtspunktes erkennen. Die Konzeption Ingardens ist nicht statisch: er trennt den Wertgehalt der einzelnen Qualitäten funktional und zählt die so erhaltenen Wertklassen auf. Hartmann ordnet die Qualitäten nicht nur, sondern weist zwischen innen auch verschiedene Zusammenhänge nach: er stellt Wertgrenzen, das Umschlagen von Werten fest. Z. B. steht in einem Oppositionsverhältnis zum Erhabenen sowohl das Komische als auch das Niedliche; während aber das Erhabene ins Komische umschlagen kann, kann dies ins Niedliche nicht vor sich gehen, d. h. in letzterem Fall stehen die beiden Qualitäten nicht nur in einer Opposition zueinander, sondern sie schließen sich zugleich aus. Die Konzeption Hartmanns ist dynamisch, weil sie jene *Wertbewegung* berücksichtigt, die beim Umschlagen der einen Qualität in die andere vor sich geht. Doch ist auch eine noch dynamischere Auffassung zu fin-

den; in der Mythostheorie von N. Frye — zwar reduziert er das Problem der ästhetischen Qualitäten auf die poetische Ebene — bilden die künstlerisch gestalteten grundlegenden Verhaltensweisen eine Reihe, die eine entschiedene *Richtung* hat. Die einzelnen Qualitäten läßt die inhaltliche Analyse den »Mythen von den Jahreszeiten« entsprechen (das Komische dem Frühjahr, das Tragische dem Herbst, die Ironie und die Satire dem Winter), und so erweist sich ihre Position nicht nur im Verhältnis zueinander als determiniert, sondern auch von dem Standpunkt aus, was ihr Nacheinander betrifft.

Dennoch sind für uns jetzt die grundlegenden Wertzusammenhänge der verschiedenen ästhetischen Qualitäten von Bedeutung, und der Einfachkeit halber sehen wir davon ab, inwiefern die allgemeine Wertstruktur einen ästhetischen Charakter hat und inwiefern nicht. Die vorgeschlagene Beschreibungsweise reicht auch so aus, um mit ihrer Hilfe nachweisen zu können, in welchem Maß sich die in der tragischen und komischen Struktur z. B. eine Rolle spielenden Faktoren auf identische (oder abweichende) Art und Weise verhalten. Beide Wertstrukturen setzen einen *entschiedenen Bewertungspunkt (Relativierungspunkt)* voraus (wir müssen uns der Tatsache bewußt sein, daß der vernichtete Wert wirklich ein Wert ist, bzw. daß das wertvoll scheinende in Wirklichkeit wertlos ist) und gerade im Verhältnis dazu weist es — zumindest vorübergehend — auf eine Unklarheit in der Geltung der Werte hin. Ein entscheidendes Element sowohl der tragischen als auch der komischen Situation ist die *Füllung mit Wert* und das *Verlieren des Wertes;* obzwar ihre Reihenfolge im Falle der beiden Strukturen umgekehrt ist (in der tragischen Situation folgt auf die Füllung mit Wert ein plötzlicher Wertverlust, in der Komischen dem Wertmangel eine Füllung mit Wert), ist ihr Verhältnis zueinander ständig (die Füllung mit Wert hat eine weitere, der Wertverlust eine engere Gültigkeit) und ihr Wechsel kann — im Falle der Veränderung des Bewertungspunktes — weiter fortgesetzt werden: das Tragische kann in das Komische, das Komische in das Tragische umschlagen.

Unter konsequenter Anwendung des werttheoretischen Gesichtspunktes könnte die Wertstruktur sämtlicher ästhetischer Qualitäten, ihre Nähe zueinander oder ihre Entfernung voneinander und der Prozeß der Entstehung der neueren (komplexeren) Qualitäten geklärt werden. Besonders wichtig ist die Berücksichtigung derartiger Wertzusammenhänge bei der Untersuchung der Ironie, da sie eine ziemlich komplexe Wertstruktur ist, die sich aus den Elementen anderer (primärer) ästhetischer Qualitäten aufbaut. Von der Struktur des Tragischen oder des Komischen wird sie in erster Linie gerade von ihrem *Ebenenwechsel*, von der *Mehrebenigkeit* unterschieden.

Die grundlegende Besonderheit der tragischen Situation ist die, daß ihre Wertverhältnisse eindeutig sind: in ihr ist der Wert, was enthalten ist, d. h. der Wert ist *kongruent*. In der komischen Situation ist die Lage gerade umgekehrt: der Wert tritt auf eine irreführende Art auf, er ist *inkongruent;* doch sind wir uns des Nichtvorhandenseins des Wertes bewußt, spätestens am Ende der Situation entlarvt sich die Wertlosigkeit unbedingt. Doch bewegen sich beide Wertsituationen — die Entsprechung der Werte in der tragischen und die Nicht-Entsprechung in der komischen Situation — *auf einer identischen Ebene der Anschauung*. Die Ironie unterscheidet sich von ihnen gerade darin, daß ihre Werte *auf unterschiedlichen Ebenen inkongruent sind.*

Die Ironie — wenigstens in der modernen Bedeutung des Ausdrucks — setzt die Zwei- bzw. Mehrdeutigkeit und die Umkehrung der Werte zugleich voraus. Der Wert- und Betrachtungswechsel erfolgt auf einmal: die ironische Struktur behauptet die Existenzberechtigung eines Wertes (und eines Standpunktes), indem sie ihn durch die Behauptung selbst vernichtet. Die Aussage erhält durch ihre direkte, wörtliche Bedeutung indirekt, in erster Linie durch den widersprechenden Kontext, eine zweite, tiefgründigere Bedeutung, und letztere drückt im Verhältnis zur ersteren ein entgegengesetztes Wertverhältnis aus. Die Worte der Lady Macbeth vor dem Besuch des Königs: »Den, der kom-

men wird, müssen wir versorgen. . .« zeugen an sich nur vom Pflichtbewußtsein der Hausfrau. Da die Lady sich jedoch zum Mord vorbereitet, strafen die Worte sie Lügen und wirken ironisch.

Sowohl die tragikomische als auch die ironische Äußerung setzen eine komplizierte Wertstruktur voraus, dennoch fühlen wir ihren Unterschied deutlich. Die tragikomische Situation bedeutet keine radikale Abweichung von der tragischen und der komischen, eigentlich verbindet sie beide miteinander. Die Werte sind einmal kongruent, ein andermal inkongruent, doch bis zum Ende bewegen sie sich auf einer identischen Ebene der Auffassung: der Bewertungspunkt ändert sich (was wir früher als wertvoll auffaßten, erweist sich als wertlos, oder gerade umgekehrt, es erweist sich später wiederum als wertvoll), dies ist jedoch in jeder Phase entschieden und eindeutig. Während die tragikomische Struktur *nebenordnend* (beiordnend) ist, ist die ironische Struktur *unter-* und *überordnend;* hier ist der Bewertungspunkt unsicher, mehrdeutig (was es unentscheidbar macht, ob er sich verändert oder ob er unverändert ist), infolge des Wechsels in der Auffassung unterscheidet sich auch die Gültigkeit der inkongruenten Werte grundlegend. (Schon eine andere Frage ist dagegen, daß die tragikomische Struktur — wenn sich der Bewertungspunkt zu oft ändert, zu unsicher ist — in die Ironie umschlagen kann.)

Die Ironie unterscheidet sich also — im Gegensatz zum Tragikomischen — radikal von den früheren Wertstrukturen. Doch ergibt sich hier die Frage, wie sie auf ihnen beruhen kann. Es ist nicht überflüssig, ihre wichtigsten historischen Varianten von diesem Gesichtspunkt aus zu untersuchen, und noch vorher die Möglichkeiten eines derartigen Überblicks zu klären. Der heute gebräuchliche Ironiebegriff, der ein umfassendes ästhetisches Problem bezeichnet, ist auf theoretischer Ebene zum ersten Mal bei den Theoretikern der deutschen Romantik aufgetreten, er ist also eine relativ moderne Deutung. Das bedeutet aber nicht, daß die Erscheinung selbst in der Antike nicht registriert worden wäre. Gerade deshalb ist es schwer zu entscheiden, was als in Wirklichkeit gültiges ironisches Werk aufgefaßt werden soll: jede ironisch wirkende Struktur oder nur die absichtlich ironische? (Hier ist das Dilemma noch akzentuierter als bei anderen ästhetischen Qualitäten, da das Vorhandensein des *subjektiven* Elements, des ironisierenden Subjekts im Falle der Ironie auf der Hand liegt.) Es droht die Gefahr, daß wir, wenn wir in der antiken Kunst eine Ironie im modernen Sinne »erkennen«, unseren späten Standpunkt eigentlich nachträglich hineinprojizieren, wenn es beliebt, auf unhistorische Art und Weise.

Schon wegen der methodologischen Schwierigkeiten scheint es erforderlich zu sein, den Kreis der zu untersuchenden Auffassungen einzuengen, doch spricht hierfür auch der unerschöpfliche Reichtum des Materials. Zwei grundlegende Gebiete des Auftretens der Ironie sind die Philosophie und die Kunst. Die Geschichte der ironischen Literatur wird von der Geschichte der Fachliteratur über die Ironie gekreuzt und ergänzt. Noch komplizierter wird die Situation dadurch, daß sich die drei Gebiete auch nicht scharf voneinander trennen: die Philosophie wendet einerseits die Ironie nicht nur an, sondern deutet auch ihre philosophische Anwendung; einer ihrer Zweige, die Kunstphilosophie, die Ästhetik, analysiert darüber hinaus auch ihre künstlerische Anwendung; andererseits kann die Verwendung der Ironie in ausgezeichneten philosophischen Werken, z. B. in den Dialogen Platons, zugleich als künstlerische Gestaltung aufgefaßt werden. Die künstlerische Ironie jedoch kann eine ähnliche Funktion haben wie die philosophische, da auch in der Kunst die Ironie ein umfassender Faktor der Anschauung sein kann. Unter Berücksichtigung all dieser Tatsachen beschränken wir unseren Überblick auf die wichtigsten Ironie-Interpretationen.

*

Die älteste Bedeutung des Wortes Ironie war »Verstellung«, »Vortäuschung«. In der griechischen Komödie des 5. Jahrhunderts v. u. Z. bezeichnete das Wort die Sprech- und Verhaltensweise eines ihrer ständigen Darsteller (des Eiron). Die Eiron-Figur war der natürliche Gegensatz zur anderen ständigen Figur der Komödie, dem sich immer prahlenden Alazon. Der Eiron, der immer »kleiner« war und sich deshalb in einer nachteiligen Situation befand, siegte im allgemeinen mit seiner Schlauheit und seiner Gerissenheit über den eingebildeten und prahlerischen Alazon. (In den Clownpossen sind beide Figuren bis zum heutigen Tag zu finden.) Auch in den Komödien des Aristophanes bedeutete das Wort Betrug, Lüge. Die Aristotelische Definition verwendete es noch in dieser Bedeutung, wenn sie die Ironie in einen Gegensatz zur Prahlerei stellt. Demnach ist die Prahlerei, die Vortäuschung von mehr als dem Vorhandenen, die Ironie die Vortäuschung von weniger als dem Vorhandenen.

Die Ironie erhielt also im Kraftfeld des Komischen zum ersten Mal eine Deutung, und dies scheint besonders interessant zu sein, weil es klar macht: die spätere komplizierte Wertstruktur trat zuerst als elementare Struktur auf und dies kann auch von den später auf sie aufbauenden Bedeutungen nicht verdeckt werden. Die Ironie hat nämlich trotz ihrer späteren Bedeutungsveränderungen jene Besonderheit ihres *komischen Ursprungs* bewahrt, daß sie ein sich nicht entsprechendes (inkongruentes) Wertverhältnis voraussetzt und ausdrückt. Historisch gesehen ist es jedoch immer möglich, ihre Bedeutung der ursprünglichen Bedeutung nahe zu bringen; die dem Komischen nahestehende Art der Ironie kann auch dann auftreten, wenn die kompliziertere Struktur schon entstanden ist.

Auf der Ebene der künstlerischen Texte kann schon in der antiken Zeit eine gewisse Verschiebung vom Komischen hin zum Tragischen nachgewiesen werden, diese ist jedoch erst nachträglich rekonstruierbar. Der zeitgenössische Schöpfer und Aufnehmer nahm das Schicksal des Ödipus, dem die Götter einen Streich spielten, eindeutig tragisch wahr und dachte an keine Ironie. Sogar die berühmte Sokratische Ironie bedeutet nur im Verhältnis zum Komischen eine Wende, und sehr wichtig ist, daß diese Bedeutungsveränderung zuerst nicht in künstlerischen, sondern in philosophischen Werken auftrat, und erst viel später wurde sie zu einer für künstlerische Erscheinungen verwendeten ästhetischen Kategorie.

Die wichtigste, bekannteste und umstrittenste Bedeutung der Ironie ist mit der Methode des Sokrates verbunden, mit jener Methode, die wir im Grunde genommen aus den Dialogen des Platon kennen. Die Sokratische Ironie bestand darin, daß sie sich unwissend stellte, so tat, als ob sie vollkommen mit der Meinung des Partners einverstanden wäre, um dann im Laufe des Gesprächs den Partner wissen zu lassen: sein Standpunkt widerspricht sich selbst, ist unbegründet. Auch hier ist das Wesen der ironischen Haltung, daß hinter der scheinbaren Unwissenheit ein höheres Wissen steckt — zumindest soviel, daß die Vermutung noch kein Wissen ist. Doch hat sich die Wertstruktur grundlegend geändert. Die Sokratische Ironie ist nicht nur deshalb »feiner« als die frühere, weil sie in einer intellektuelleren Konversation (mit philosophischem Anspruch) angewendet wird, sondern auch: 1. weil sich die *Kommunikationssituation* verändert: die Ironie ist unmittelbar gegen das »Publikum«, gegen den Gesprächspartner gerichtet; 2. weil sich die Absicht des *Ironisierenden* verändert: er will nicht betrügen, sondern informieren.

Während die Wertverhältnisse in der komischen Situation eindeutig sind und höchstens die komischen Figuren von einer Überraschung betroffen werden, verschwindet parallel zur Veränderung der Kommunikationssituation die Eindeutigkeit: der Wandel der Bedeutungen und Werte trifft den Aufnehmer unerwartet. Er akzeptiert aber seine »Irreführung«, weil sie — der offensichtlichen Absicht des Ironisierenden nach —

im Interesse des Kennenlernens der Wahrheit erfolgt, die Unsicherheit der Werte ist eigentlich die vorbereitende Phase der Klärung einer höheren Wertordnung. Mit dem Erscheinen der Wertunsicherheit *wird* die ironische Struktur im Verhältnis zum Komischen für jeden Fall selbständig: sie bezeichnet nicht nur, daß irgendeine Kenntnis (irgendein Wert) auf eine irreführende Art und Weise erscheint, sondern auch, daß die Nicht-Entsprechung der Werte auf verschiedenen Ebenen der Anschauung besteht. Diese Wende wurde auch von den Interpreten des Altertums wahrgenommen; darauf verweist, daß Cicero und Quintilian die Ironie eher in den Bereich des Geistreichen als des Lächerlichen verweisen.

Später verbreitete sich die Ironie schon mit dieser veränderten Bedeutung in der philosophischen und künstlerischen Literatur, in den politischen Reden und in der gebildeteren Konversation. Der Betrachtungswandel und die Wertumwandlung ist auch eine grundlegende Besonderheit der Ironie in der rhetorischen Funktion. Obzwar wir uns hier nicht mit den rhetorischen Interpretationen befassen, lohnt es sich wahrzunehmen, daß auch diese Definitionen darin übereinstimmen: die Ironie ist eine besondere sprachlich-logische Wende, eine in Form einer Bejahung ausgedrückte Negation, die (wie auch das Paradoxon) mit ihrer Unerwartetheit und Interessantheit fähig ist, die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, den Hörer zu beeinflussen und — bei öffentlichen Diskussionen — den Gegner zu beschämen. Doch während bei Sokrates und Platon die Ironie nicht nur ein *Mittel* zur Suche nach der Wahrheit, sondern auch eine *Methode* war, d. h. ein Verhalten, das den Schein entlarven wollte, hatte die Rhetorik — entsprechend ihrer Einstellung, ihrer Fachbezogenheit — sie als Mittel von diesem Verhalten getrennt.

Die rhetorische Betrachtungsweise öffnete dann den Weg zu den neuen Interpretationen der Ironie. Wenn sie nur als Mittel zählt, dann kann sie zu allem verwendet werden — sogar gegen die Wahrheit (denken wir z. B. nur an die demagogische Trauerrede des Antonius in Shakespeares »Julius Cäsar«). So war sie aber verdächtig geworden, und gerade bei den plebejisch eingestellten Denkern; selbst von Vico wurde sie noch als *gebildete Lüge* definiert, die die Maske der Wahrheit trägt. Noch komplizierter ist die Situation, wenn es in der ironischen Struktur überhaupt keinen festen Stützpunkt gibt, wenn die von ihr ausgedrückte Wertunsicherheit vom Kontext in überhaupt keiner Richtung aufgehoben wird. Hier reicht es vielleicht aus, auf den »Gulliver« Swifts zu verweisen, in dem die Ironie als umfassendes Prinzip der Betrachtung zur Geltung kommt und die Darstellung der vertretenen Werte in keinem Verhältnis steht zur Darstellung der Unmöglichkeit der abgelehnten Werte. Die theoretische Untersuchung dieses Typs ließ jedoch noch lange auf sich warten.

Zuerst wurde das Problem der Ironie in der deutschen Kunstphilosophie als nachdrücklich ästhetische Frage aufgeworfen. Mit diesem Begriff wurde versucht, das Verhältnis des Künstlers und des *schaffenden Menschen* im allgemeinen sowohl zu seinem Werk als auch zu seiner realen Welt zu erklären. Zwei Tendenzen der Theorie der Ironie waren entstanden: die subjektiv-monistische und die objektiv-dualistische. Im Gegensatz dieser beiden unterschiedlichen Auffassungen zeichnete sich die Duplizität der Wertstruktur der Ironie ab: einerseits — durch den Wandel der Betrachtung — ist sie fähig, auf einmal verschiedene, einander entgegengesetzte Gesichtspunkte zusammenzufassen, und so ihre Gültigkeit sowohl hin zur Subjektivität als auch zur Objektivität auszudehnen; andererseits — durch ihren Wertgegensatz — ist sie imstande, die dissonante Einheit des Universums bzw. seine Polarisation auf konsonante Teile auf einmal vorauszusetzen. All das entspricht dem grundlegenden Erlebnis des modernen bürgerlichen Seins, jener historischen Erfahrung, die das Universell-Werden der Geteiltheit und das Geteilt-Werden der Universalität darstellt.

Die subjektiv-monistische Auffassung wurde von den Theoretikern des Jenaer romantischen Kreises ausgearbeitet, vor allem von Friedrich Schlegel. Ihr Wesen besteht darin, daß die Welt für die schöpferische Persönlichkeit als die an sich leere, den Gehalt von ihr bekommende Wirklichkeit erscheint, zu der sie in einem ironischen Verhältnis steht: sie nimmt zwar deren Formen an, doch kann sie — nach Belieben — frei von einer Form in die andere übergehen; in ihrer Bewegung wird sie nur durch das Ziel gebunden, d. h. dadurch, daß sie durch eine Reihe von Formen zur Betrachtung ihrer selbst gelangen wird. Die ironische Haltung hat zugleich eine universelle Gültigkeit, da das Prinzip der Welt und des Kunstwerks für den Schöpfer identisch ist; der Künstler ist eigentlich der Mensch in seiner vollen Entfaltung, die Kunst das entfaltete Leben. Es liegt auf der Hand, daß die Überbetontheit des Subjekts und das einheitliche Prinzip der Welt sich in dieser Auffassung gegenseitig bedingen.

Der Begriff der Ironie wurde von der romantischen Deutung mit einem Problemkreis gekoppelt, der weit über die ästhetische Fragestellung hinausgeht; es sind die umfassenden Widersprüche des bürgerlichen Seins gemeint. Der Verlust des einstigen Zustandes der Natürlichkeit, die volle Entfaltung der Welt des Gekünstelten unterstützte einerseits das Zu-sich-Finden des Individuums, andererseits seine gesteigerte Untergeordnetheit; die daraus resultierende Zerrissenheit wurde dann von der Kantschen Philosophie auf das gesamte menschliche Sein ausgedehnt, indem der Mensch dargestellt wurde, als ob er ein in zwei Teile gespaltenes, in Notwendigkeiten gezwungenes Naturwesen und ein in seinem Willen freies moralisches Wesen wäre. Die Duplizität wurde auch hinsichtlich der Kunst wahrgenommen, in erster Linie in der Relation Schöpfer und dargestellte Welt. Als Schiller die »naive« und »sentimentalische« Kunst unterschied, ging er bei der Gegenüberstellung der antiken und der modernen Kunst davon aus, daß die Welt einst harmonisch war, so war die Idee für den Schöpfer in der Wirklichkeit gegeben, er hatte sie nur zu formulieren, während die moderne Welt disharmonisch ist, der Schöpfer selbst ist gezwungen, die Idee in sein Werk hineinzutragen. Das »Verschwinden« der Idee aus der Wirklichkeit zwang die Künstler dazu, sie zuerst von der Wirklichkeit zu verlangen, dann versuchen sie, sie zu ersetzen, schließlich zu denken, daß sie unersetzbar ist.

Die romantische Ironie-Auffassung brachte die moderne Entzweiung zum Ausdruck und versuchte, sie aufzulösen. Mit der Deklaration des Überschreitens der formalen Grenzen, mit der Anerkennung der schöpferischen Willkür wurde die Kunst zum primären Gebiet und Mittel der Geltung der menschlichen Freiheit gemacht. Die als Grundprinzip aufgefaßte Ironie (zusammen mit der Kategorie des *Interessanten* und des *Häßlichen*) wurde von Schlegel mit Recht mit dem *Individualismus* des modernen Lebens (und der Kunst) verbunden. Die ironische Bewegung hat zur gleichen Zeit die Grenzen nicht nur im philosophischen Sinne, also in der Relation Ich und Welt, beseitigt, sondern auch von ästhetischem Standpunkt aus; sie koppelte und bezog aufeinander Kategorien wie das *Erhabene* und das *Niedrige, Gemeine*, das *Tragische* und das *Komische*, das *Schöne* und das *Häßliche*. Auch das zeugt von der Komplexheit des Begriffs im Vergleich zu den elementareren ästhetischen Qualitäten, und es zeugt auch davon, daß die Ironiedefinition zu allgemein geblieben ist.

So war sie leicht durch andere Kategorien zu ersetzen, z. B. in der Kunsttheorie von Victor Hugo durch das *Groteske*, in der von Jean Paul durch den *Humor*. Eine andere Frage ist aber schon, daß diese drei ästhetischen Qualitäten eng miteinander zusammenhängen. Von ihrem gemeinsamen romantischen Ursprung zeugt, daß alle drei von dem Erlebnis der die Idee entbehrenden Wirklichkeit durchdrungen sind, und daß in allen auch die Absurdität und der ihr widerstehende Wille zur Geltung kommt. Gegenüber den traditionellen ästhetischen Qualitäten — wie der Schönheit oder dem Erhabenen —

ist in diesen das *Reflexionsmoment*, die *Rolle des Subjekts* betont. Schon wenn sie der Leerheit einen Spiegel vorhält, und noch mehr, wenn ihre Phantasie sie über das Reich des Endlichen hinausschwingt, beweist die Kunst die veränderten Möglichkeiten des Menschen. Die groteske Betrachtungsweise spitzt das in der Welt enthaltene Absurde bis ins Extrem zu, während die humoristische — indem sie das Ganze sozusagen abwägt — dies aufzulösen versucht.

Die Ironie ist vielleicht eine umfassendere Kategorie als die beiden anderen; sowohl das Groteske als auch das Humoristische können als Variante der Ironie aufgefaßt werden. Das Groteske unterscheidet sich von der *satirischen* Zuspitzung gerade dadurch, daß es — als ironische Struktur — über keinen bestimmten Bewertungspunkt verfügt. Von den zahlreichen Varianten der ironischen Wertstruktur sind das Groteske und das Humoristische selbständig geworden, doch ist es nicht schwer, den Zusammenhang zwischen ihnen nachzuweisen. In der grotesken Struktur ist der Betrachtungswandel nicht offen, sondern *geschlossen;* so sind die einander ausschließenden Werte unmittelbar miteinander verbunden, indem sie den drohenden Anschein erwecken, als ob sie wirklich zusammengehören würden (die Wirkung wurde sehr frappant von Santayana summiert, als er vom Grotesken schrieb: »vielsagend furchtbar«), während in der humoristischen Struktur die Annahme von gegenteiligen Werten auf einer neueren Betrachtungsebene von der Befriedung der Werte ausgeglichen wird.

Bei den Theoretikern der Romantik hatte die Klärung der Bedeutungen dieser Begriffe jedoch nur begonnen, und sie selbst verwendeten die verschiedenen Bezeichnungen inkonsequent, launenhaft. Es kam auch vor, daß sie das mit der Ironie bezeichnete Problem dem Begriff der Ironie gegenüberstellten. Es reicht vielleicht aus, uns auf die Auffassung Jean Pauls zu berufen, dernach die Ironie nur den einzelnen Gegenstand zerstört (d. h. also, sie hat eine partielle Gültigkeit), während der Humor die Endlichkeit selbst zerstört (d. h. umfassend, universell ist), von den späteren Interpreten auf Schopenhauer, der in der Ironie einen hinter dem Ernst verborgenen Scherz erkannte, im Gegensatz zum Humor, der hinter einem Scherz versteckter Ernst ist . Von der Deutung Schopenhauers wird die romantische Erklärung schon umgekehrt: die Ironie wird als *objektiv* bezeichnet (während der Humor als subjektiv bezeichnet wird), da er auf die Kenntnis anderer zählt. So ist er für die Meisterwerke der Alten bezeichnend, nicht für die der Jungen.

Mit der romantischen Fragestellung ist auch Solger verbunden, doch deutete er das Problem auf objektiv-dualistische Art. Auch er geht davon aus, daß die Ironie ein schöpferisches Verhältnis zu der sich wertlos zeigenden Welt ist, doch kann die Welt nicht mit dem Maß des schöpferischen Subjekts, sondern mit dem der objektiven göttlichen Idee als wertlos bezeichnet werden. Während sich die Romantik damit begnügte, die Rolle des Subjekts nachzuweisen, suchte Solger einen äußeren, *objektiven* Stützpunkt. Er war der Meinung, daß die ironische Situation sowohl vom künstlerischen als auch vom metaphysischen Standpunkt aus zu begründen ist: einerseits ist sie die unentbehrliche Voraussetzung für die künstlerische Tätigkeit, (wenn der Schöpfer die Welt als gehaltvoll auffassen würde, wäre ihre künstlerische Reproduktion sinnlos), andererseits sind die von der Wirklichkeit begrenzten Ideen in metaphysischem Sinne keine wirklichen Ideen, sondern nur ein Schein. Der Solgersche Gedankengang, der davon ausgeht, daß er der Ironie mit Hilfe der Transzendenz Gewicht verleiht, gelangt schließlich dahin, daß er auch die göttliche Idee als gewichtlos darstellte (macht sie doch die Welt nicht gehaltvoll).

Hegel, der die romantische Deutung radikal zurückwies, erkannte auch den inneren Widerspruch der Solgerschen Lösung klar. Deshalb verwarf er den Ausgangspunkt selbst, den Gedanken der Leerheit der Welt (den Begriff der Ironie verwendete er auch

nicht in positivem Sinne). Dem Problem verlieh er aber eine neue Deutung. In seiner Interpretation ist die subjektive (Sokratische) Form der Ironie insofern real, daß sie jenen Bewegungsprozeß (jene Dialektik) verfolgt und ausdrückt, der die wichtigste Besonderheit der Wirklichkeit — des die Wirklichkeit bildenden Weltgeistes — ist. Was in der Sokratischen Ironie erscheint, ist rein das Problem der Methode der *Erkenntnis:* der hinter den Schein blickende Weise stört mit Hilfe dieser intellektuellen Falle den im Anschein versunkenen allgemeinen menschlichen Verstand in seiner Selbstsicherheit. (Diesen Gedanken setzte auch der junge Marx fort, als er schrieb, daß die Ironie nicht nur eine Methode der Philosophie, sondern ihre jeweilige *Grundstellung* zum alltäglichen Bewußtsein ist.)

Hegels Standpunkt ist objektiv, doch *monistisch;* seiner Auffassung nach kann auch das Subjekt nur deshalb (und insofern) zu einer objektiven Geltung gelangen, weil (und insofern) darin und dadurch das Objekt erscheint. In den zwischen dem Ich und der Wirklichkeit auftretenden (immer unumgänglich notwendigen und immer vorübergehenden) Konflikten — im scharfen Gegensatz zu der romantischen Interpretation — bekennt sich Hegel zum Primat der Aktivität der »Wirklichkeit«: nicht das Individuum ironisiert über die Welt, sondern die Welt ironisiert über das Individuum. Diese »Wirklichkeit« ist natürlich nicht die unmittelbar wahrnehmbare, tatsächliche historische Realität, sondern die sich in ihr ausdrückende Sein- und Wesensstruktur, die sich in ständigem Wandel befindet: der vorwärtsschreitende Weltgeist, der sich notwendigerweise über Personen, Familien und Völker hinwegsetzt. Der objektive Geist sorgt selbst dafür, daß die Welt einen »Gehalt« bekommt, und Kunst und Philosophie ist nur sein Ausdruck, seine *Reflexion* (Kunst und Philosophie zählen als besondere Entwicklungsstufen, wenn auch der reflektive Charakter der Kunst bewußt wird).

Wenn aber nicht das Individuum über die Welt, sondern die Welt über das Individuum ironisiert, dann ist die Ursache der Niederlage offensichtlich nicht in der Unvollkommenheit des Menschen zu sehen, sondern in seiner Schwäche, in der Ungleichheit der Kräfteverhältnisse. Die »Ironie des Schicksals« wird nicht vom Erlebnis des Wertmangels, sondern dem des Wertverlust begleitet, dies jedoch ist die Grundlage des Tragischen. In der romantischen Auffassung bezeichnete die Ironie noch die *Möglichkeiten der Persönlichkeit,* sie schwebte undefiniert im Raum zwischen dem Komischen und dem Tragischen (und den anderen primären ästhetischen Kategoriepaaren). Jetzt bedeutet sie infolge der Hegelschen Deutung schon die *Abhängigkeit* der Persönlichkeit und hat vom Gesichtspunkt des Subjekts aus eine entschieden tragische Färbung. (Die Berechtigung des Gesichtspunktes des Subjekts — vor allem in der Kunst — wurde auch von Hegel nicht geleugnet.)

Die Untersucher der »tragischen Ironie« wählten sich später (indem sie auch hierin dem Beispiel Hegels folgten) häufig die antiken Tragödien zum Vorbild, deren Welt von der einzigartigen Harmonie der Unumgänglichkeit und Freiheit durchdrungen war. Die tragischen Helden von Aischylos und Sophokles begehen ihre Sünden, ihre Schuld unbewußt, aber wenn sie sie nun einmal begangen haben und sich ihrer bewußt geworden sind, übernehmen sie die Folgen ihrer Tat, die Sühne. In ihrem Untergang wie in ihren Siegen identifizieren sie sich bedingungslos mit ihren Verhältnissen, letzten Endes mit dem Schicksal, das die Götter ihnen auferlegen. Ödipus ahnte nicht, daß seine Frau niemand anders als seine Mutter ist, dennoch — als sich dies herausstellte — verurteilt und blendet er sich, ohne zu zögern. Der Glaube an die Vermeidbarkeit des Sündenfalles und die Unvermeidbarkeit der Sühne war die betrachtungsmäßige Grundlage der antiken Tragödien, die ironisch gefärbt wurde durch den Umstand, daß der Sündenfall (im Falle des tragischen Helden) dennoch nicht vermeidbar war.

Die Berufung auf die antiken Tragödien war jedoch schon wegen ihres Ausnahmecharakters nicht glücklich; das Tragische ohne Auflösung gilt (vor der Romantik) beinahe

so sehr als Ausnahme, wie unwiederholbar die gesellschaftliche Quelle dieses Typs, die demokratische Polisgemeinschaft ist, die die freie Individualität und die strenge Einhaltung der Normen der geschlossenen Gemeinschaft *zugleich* forderte. Es ist unumgänglich, daß wir uns der Bedeutung der antiken Tragödien mit einer ganz anderen Betrachtungsweise nähern müssen: von unserem späten Gesichtspunkt aus ist es vollkommen paradox, daß der tragische Held schuldig und Opfer zugleich ist, daß die Autonomie und die Untergeordnetheit sich miteinander vereinbaren lassen. Das *Tragische ohne Auflösung* ist schon an sich unerträglich, und wenn nichts anderes, dann löst es die Ironie, die eine *Entfernung schafft*. Heine stellte zutreffend fest, daß die Ironie ein unausbleibliches Element der Tragödie ist: das Schrecklichste, das Furchtbarste, das Fürchterlichste kann nur ironisch heraufbeschworen werden, damit es nicht unerträglich wird. Vermutlich spielt dies auch eine Rolle dabei, daß von unserem späten Gesichtspunkt aus (da wir das Maß der Sühne für alle Fälle für zu streng halten) das Tragische der antiken Tragödien heute schon ironisch wirkt.

Die Ironie schließt letzten Endes das »reine« Tragische auch von zwei Richtungen aus: einerseits kann das ironische Subjekt, indem es die auf der Welt sich realisierenden Wertevidenzen in Zweifel zieht, von seinem Standpunkt aus alles zu etwas Wertvollem oder Wertlosem umqualifizieren, und dazu findet es in der Wirklichkeit immer ausreichende Stützpunkte. Andererseits kann die ironische Welt, indem sie die vom Individuum anerkannten Wertevidenzen sinnlos macht, jedes Opfer sinnlos machen. In beiden Fällen macht die Um- und Verkehrbarkeit der Werte den eindeutigen, bestimmten Relativierungspunkt zum »rein« Tragischen unmöglich. Wenn die Möglichkeiten den gleichen Wert haben, ist die Wahl formal: nicht die Wahl zwischen Gutem und Bösem, nicht einmal zwischen Schlechtem und weniger Schlechtem, sondern zwischen zwei gleicherweise schlechten Dingen — dann gibt es keinen Wert, mit dem wir uns identifizieren könnten, dann gibt es nichts Tragisches, nur eine Katastrophe. Die Position der »tragischen Ironie« wird also nicht nur von ihrer Nähe zum Tragischen charakterisiert, sondern auch davon, daß sie dieses *vertritt* und *ausschließt*: sie bezeichnet eine Situation, in der wir »diesseits« oder »jenseits« der Möglichkeit des Tragischen sind.

Als erster analysierte der junge Kierkegaard die Ironie in diesem Sinne. Für ihn ist die Ironie das Problem nicht nur der Erkenntnis, sondern zugleich auch der *Moralität*: die spezifische Haltung von kritischen Übergangsepochen — von Zeiten, in denen die die Menschen steuernden Prinzipien ihre Gültigkeit verlieren, ohne daß sie endgültig verschwinden würden. Die ironische Haltung lehnt die noch herrschenden Konventionen schon ab und fördert den späteren Sieg der neuen Werte, doch ohne die Kenntnis der neuen Werte, *ausschließlich durch die Negation der alten Werte*. Eine andere charakteristische Haltung von krisenhaften Übergangszeiten, die *prophetische* Haltung, unterscheidet sich gerade darin von der ironischen, daß sie sich (bis zu einem gewissen Grade) der neuen zukünftigen Werte bewußt ist, und daß sie so etwas hat, womit sie messen kann (sie bejaht eher, als daß sie negiert). Deshalb erleben wir den Untergang der prophetischen Persönlichkeit als den Verlust eines wirklichen, übernommenen Wertes, während wir den der ironischen nicht so erleben, denn sie hat sich ja mit keinem einzigen Wert identifiziert. Doch hat sie sich auch nicht mit dem Wertlosen identifiziert, und die Geste der Negation ist an sich auch schon ein Wert. Das ironische Individuum ist kein tragischer Held, doch deutet seine Haltung eine *tragische Situation* an: die Geschichte »fordert« das Opfer, das Fiasko ist unvermeidlich.

Auch die Analyse des jungen Kierkegaard folgt bis zu einem gewissen Punkt der Hegelschen Interpretation. Die Ironie ist eine »unendliche, absolute Negativität«, d. h. sie führt zur Zerstörung nicht nur der irrtümlichen Ideen, sondern *sämtlicher* Ideen; ihre Funktion ist nicht das Schaffen, sondern die Zerstörung: die Entleerung der Welt

zu etwas »Gehaltlosem«. Die ironische Zerstörung hat jedoch nach Kierkegaard eine eindeutig positive, »welthistorische« Rolle. Einerseits bereitet sie (objektiv) den Sieg der neuen Werte vor. Andererseits unterstützt sie den Prozeß des *Individualwerdens:* die ironische Haltung reißt das Individuum aus seiner Umwelt heraus, und stellt es ihr gegenüber, ohne daß es zum Bürger der neuen Welt werden könnte (wie der Prophet). Kierkegaard wurde — im Gegensatz zu Hegel — vom Triumphzug des vorwärtsschreitenden Weltgeistes nicht beruhigt, doch teilte er auch die Illusionen der Romantik nicht; er betonte nicht die Aktivität der ironischen Persönlichkeit, sondern ihr *Sich-selbst-Überlassensein*, indem er den ersten Schritt zur Schaffung des Existentialismus tat.

In dieser Deutung ist die ironische Haltung noch »diesseits« des Tragischen, ist sie doch in ihrem Unvermögen Vorbereiter des wirklichen Wertwandels. Wie das als Übergang und als lösbar aufgefaßte Tragische erhält auch die Ironie eine »welthistorische« Bestätigung. Doch kann schon in der weiteren Entwicklung Kierkegaards die Bewegung der Position der ironischen Haltung hin in Richtung »jenseits« des Tragischen beobachtet werden. Einerseits verwandelt er die Weltgeschichte in eine Persönlichkeitsgeschichte, andererseits ermöglicht die *paradoxe* Bewegung der Persönlichkeitsentwicklung auch das »Überwinden« der tragischen — und im weiteren Sinne der ethischen — Haltung. Der Existentialismus Kierkegaards erkennt jedoch noch den Zustand des Trostes, der Gnade an. Bis zum Ende des Jahrhunderts waren jedoch die transzendenten Anhaltspunkte in einem solchen Grade abgebaut, daß das Tragische (sowohl in den Augen der Künstler als auch der Denker) ein unlösbarer Zustand zu sein schien, den man nur — ironisch — entfremden kann.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die Ironie-Interpretation von Lukács, die er in seiner Romantheorie ausgeführt hat. Lukács akzeptierte in vollem Maße die Simmelsche Analyse der »Tragödie der Kultur« (über den unlösbaren Konflikt zwischen dem objektiven und dem subjektiven Geist, den Objektivierungen und dem Leben), und sozusagen als Symptom der Simmelschen Diagnose faßte er die Ironie als »normatives Gefühl«, als grundlegende Haltung der »adäquaten« Gattung der modernen Zeit, des Romans auf. (In dieser Auffassung ist die Ironie bis zu einem gewissen Grade eine *scheinpoetische* Kategorie, da die Konfrontation von Epopeia und Roman nicht so sehr die wirklichen Genre-Faktoren, als eher die von ihnen repräsentierten Sein-Situationen — die Weltzustände — einander gegenüberstellt.) Nach Lukács ist die ironische Haltung eigentlich das notgedrungene künstlerische Verhältnis der modernen, »gottlos« und prosaisch gewordenen Welt, und in diesem Verhältnis drückt sich die Leerheit, »die Richtungslosigkeit« der Welt aus; die Konfrontation des sich nach Idealen sehnenden Menschen mit dieser Welt, und zugleich auch, daß die Konfrontation, der Kampf aussichtslos ist. Nicht nur aus dem Grund, weil die Welt mächtiger ist, sondern auch, weil der Mensch in einen Zwiespalt geraten ist.

Die Lukácssche Interpretation läßt das *intellektuelle Unvermögen* schon fast als *obligatorische Gültigkeit* erscheinen. Hier ist nicht nur gemeint, daß es klar geworden ist: die Welt ist nicht sinnvoll. Einer sinnlosen Welt könnte der Mensch noch einen Sinn verleihen, wie es letzten Endes auch im Laufe der gesamten bisherigen Geschichte der Kultur geschehen ist. Doch ist zur Sinngebung durch den Menschen schon aus psychologischen Gründen die Illusion nötig, daß die Welt sinnvoll ist, und noch mehr deren soziale Deckung: die »organische Gemeinschaftsform«, die einst, zur Zeit des klassischen Griechentums, existiert hat und nach der der späte Vertreter der Kultur sich nur elegisch sehnen kann. Die moderne Indirektheit der menschlichen Beziehungen schuf eine unüberwindbare Entfernung zwischen den Menschen, und das »Innerlich-Werden« des äußeren Zwanges ist die Ironie, die jetzt schon das *bewußte Halten der Entfernung* ist: existentiell ge-

genüber den (mit dem späteren treffenden Ausdruck) anderen mit »einer Dimension«, essentiell gegenüber der Welt der eindeutig gestaltbaren Werte.

*

Schon dieser skizzenhafte Überblick über die Ironie-Auffassungen kann uns davon überzeugen, daß das, was wir mit der Analyse der Wertstruktur (von werttheoretischem Gesichtspunkt aus) nachgewiesen haben, auch historisch untermauert werden kann. Die Ironie hatte zuerst (als elementare Struktur) eine ausgesprochen komische Wirkung, als sie den Kraftraum des Komischen verlassen hatte, wurde ihre Position jedoch immer unsicherer. Ihre Komplexheit und ihre Undefiniertheit machten sie jedoch zu jener umfassenden und vermittelnden Rolle geeignet, die ihr die Romantiker beigemessen hatten, indem sie das Verhältnis des Schöpfers und der Welt mit ihr erklärten. Ihre Bedeutung war entschieden geworden, ihre Position veränderte sich im späteren schon dementsprechend, wie die Chancen des Kunstwerkes sich entwickelten und wie sie diese Chancen beurteilten. Mit der Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft weist der Wandel der Position eine eindeutige Tendenz auf: die Ironie rückte nahe hin zum Tragischen (wie die Bewegung auch von der entgegengesetzten Seite aus nachgewiesen werden kann: das Tragische rückte nahe hin zur Ironie). Trotzdem bedeutet jedoch das Tragische für die ironische Gestaltung genau so einen Grenzwert wie das Komische, zumal die neuere Bedeutung der Ironie die früheren Bedeutungen voraussetzt.

Unser historischer Überblick verwendete jedoch den Ironiebegriff in der umfassendsten Bedeutung als allgemeine Lebensqualität und nicht als spezifische ästhetische Kategorie. Zwar ließen die Romantiker sie der schöpferisch-künstlerischen Haltung entsprechen und Lukács dem Gesichtspunkt des Romans, doch wies der Ironiebegriff auch in diesen Fällen über seine ästhetische bzw. poetische Funktion hinaus. Für die Interpretationen des 20. Jahrhunderts ist schon charakteristisch, daß sie versuchten, die Ironie — entsprechend ihrer poetischen oder ästhetischen Funktion — mit dem künstlerischen Text zu verbinden. Die kunsttheoretische Fragestellung weicht grundlegend von der traditionell ästhetischen ab; z. B. die Feststellung des »entstellenden« Charakters der Kunst bedeutete bei den russischen Formalisten etwas ganz anderes als bei Nietzsche: jetzt bietet sie nicht mehr zur philosophischen Wertung der Kunst eine Grundlage, sondern zu ihrem wissenschaftlichen Verständnis. Damit ist aber unvermeidbar verbunden, daß der Gültigkeitsbereich der Kategorien enger geworden ist: so bezeichnet die Ironie in der Auffassung des Neukritizisten Brooks nicht mehr eine spezifische Haltung, sondern nur eine spezifische *Mitteilungsart* (und obzwar die Mitteilungsart selbst auch eine Haltung ist, scheint das Ziel des Künstlers hier bescheidener zu sein als in den früheren Interpretationen: er verhält sich nicht zu »der« Welt, zu den moralischen Normen ironisch, sondern nur zu den umgangssprachlichen Normen).

Übrigens scheint die Deutung von Brooks, die er in seinem Essay *Die Ironie als strukturelles Prinzip* gibt, im Falle der künstlerischen Ironie ein entsprechender Ausgangspunkt zu sein. Seiner Meinung nach ist die dichterische Sprache ab ovo ironisch. In der Dichtung verleiht den sprachlichen Elementen der *Kontext* eine Bedeutung: die ursprünglich direkten und abstrakten Behauptungen werden im künstlerisch gestalteten Text (im Kontext) indirekt und konkret, gerade das ist das Wesen der modernen dichterischen Technik, der Wiederentdeckung der Metapher. Die »offensichtliche« Verzerrung der Behauptungen durch den Kontext ist jedoch nichts anderes als die Ironie, die sich also als ein grundlegendes »strukturelles Prinzip« der Dichtung erweist. In der Deutung von Brooks wird die *rhetorische* Funktion der Ironie zu einer umfassenden poetischen und ästhetischen Besonderheit; er ist der Meinung, daß die Wahrheit der dichterischen Behauptungen allein daran abzumessen ist, ob sie organisch aus dem Kontext hervorge-

hen, ob sie den »Druck des Kontextes« zur Kenntnis nehmen. Dies ist ein Zustand, der die traditionelle rhetorische Auffassung mit den Anforderungen der modernen Poetik in Einklang bringen will. Ihn interessiert in erster Linie die sprachliche Form der Dichtung, doch erzwingt das seit der Romantik immer stärker zur Geltung kommende Ideal der »organischen Form« die Veränderung des traditionellen Gesichtspunktes der Rhetorik: die dichterische Sprache gilt nicht mehr nur als Mittel im Interesse irgendeines künstlerischen Ziels, sondern als Ziel, als »Selbstzweck« von irgendetwas, das selbst die eigene Norm hervorbringt.

Die Interpretation von Brooks erweitert die Bedeutung der Ironie zu sehr, er bezeichnet eigentlich mit ihr die dichterische Gestaltung der Sprache. Wenn die Ironie ein strukturelles Prinzip ist, dann setzt sie einen Relativierungsraum zwischen der Umgangssprache und der dichterisch gestalteten Sprache voraus, und der dichterische Text ist im Vergleich zu den umgangssprachlichen Normen genau so meßbar wie die einzelnen Behauptungen im Verhältnis zum Kontext. Wenn die künstlerische Gestaltung ironisch ist, dann stellt die Dichtung immer irgendeine Entfernung zur gegebenen sprachlichen Wirklichkeit her. Die Ursachen hierfür gab Brooks jedoch nur im Falle der modernen Dichtung an. Er ist der Meinung, daß das Fiasko des gemeinsamen Symbolismus, die allgemeine Skepsis gegenüber den Allgemeinheiten und schließlich die Verarmung, der Verfall der Gemeinsprache die Dichter dazu bewogen, die Ironie als »spezielle und vielleicht charakteristische Strategie« zu verwenden. Als ob die »sentimentalische« Dichtung Schillers von sprachlich-rhetorischem Aspekt aus zurückkehren würde: die Kunst ist gezwungen, Konkretheit und Tiefe hineinzutragen in die abstrakte und banal verzerrte sprachliche Wirklichkeit und ästhetisch eine gemeinsame Welt mit dem Aufnehmenden zu schaffen (sie muß nicht einer ab ovo gemeinsamen Welt Ausdruck verleihen, wie es noch die »naive« Kunst machen konnte). Die Besonderheit der modernen Dichtung ist jedoch zugleich auch das allgemeine, *universelle* Strukturprinzip der Dichtung, der sich daraus ergebende Widerspruch aber wird von Brooks mit solchen zu nichts verpflichtenden Feststellungen »überbrückt« wie dem, daß die Ironie »jede Epoche kennt, in der Dichtung unserer Zeit aber ist sie auffallend«.

Auch der Begriff des Kontextes bedarf einer Klärung. Er erscheint als eine die sprachlich-logischen Elemente zusammenfassende Entität, doch ist nicht klar, ob er nur den Textraum des Kunstwerks bezeichnet. Brooks selbst überschreitet diese Ebene, wenn er die Dichtung von Randall Jarrell *Die achte Luftwaffe* analysiert, in der die Mittelbarkeit gerade durch die biblischen Allusionen gesichert wird, durch das Daraufspielen des Narrators auf den Mythos von Pilatus. Der Textraum des Kunstwerks existiert allein nicht, als Kontext verfügt er selbst über einen »Kontext«, und durch das Aufzählen der thematischen Traditionen, der Topiks haben wir nur einen sehr engen Bereich bestimmt. Der Relativierungsraum der Ironie gerät nicht selten über den manifestierten Text hinaus, bei solchen Gelegenheiten baute die Absicht des Schöpfers darauf, daß die »objektiv« dargestellte Verhaltensweise, das Denken der handelnden Figuren vom Gesichtspunkt des Aufnehmenden aus ab ovo ironisch ist (z. B. die beiden Titelfiguren in *Bouvard et Pécuchet* von Gustave Flaubert, und im Falle des Leopold Bloom im *Ulysses* von James Joyce). Ein anderes Mal sind die ironischen Elemente klar im Manifesttext zu erkennen, und dennoch werden sie dem Kontext untergeordnet, genauer gesagt einer anderen, dominierenden Komponente des Kontextes (z. B. im Gedicht von Attila József *Talán eltűnök hirtelen* [Vielleicht verschwinde ich plötzlich] der elegischen Resignation).

Der Relativierungsraum ist besonders wichtig wegen der Transponierung, der Doppeldeutigkeit der Ironie. Zum Wesen der ironischen Struktur gehört, daß ihr Bewertungs- (Relativierungs-)-punkt nicht sicher ist, und so ist die Gefahr sehr groß, daß sie unverständlich wird. Wenn der Relativierungsraum aus dem Manifesttext heraus

verlegt wird, (wie zum Beispiel im Falle der erwähnten Werke von Flaubert und Joyce), dann ist die Geltung der Ironie in hohem Maße vom Wertsystem des Aufnehmenden abhängig. Wenn aber der Relativierungsraum auch innerhalb des Textes bleibt, auch dann bedeutet die »Eindeutigmachung« der Doppeldeutigkeit eine große Sorge. Bleibt man auf der allgemeinsten Ebene, sind von diesem Gesichtspunkt aus zwei charakteristische Realisierungsmöglichkeiten der ironischen Struktur möglich. Die eine ist der *kettenartige* Typ, der die Ironie mit anderen ästhetischen Modalitätsqualitäten zusammen anwendet. Die ironische Struktur wird sozusagen in die Kette des Textes eingebaut, sie löst andere Strukturen ab und wird von anderen Strukturen abgelöst. Ihr Erwartungsgrad verändert sich je nachdem, ob sich der erklärende Relativierungsraum vor ihr oder nach ihr befindet. Die andere ist der *konzentrische* Typ, der die Ironie als summierende Modalitätsqualität hervorbringt. Die ironische Struktur umfaßt in solchen Fällen den gesamten Text, beruht darauf, daß die Bewertungspunkte (die auch sehr entschieden sein können) einander ungültig machen, so ist die Gesamtwirkung unbedingt ironisch.

Die konkrete künstlerische Realisierung wird natürlich in entscheidendem Maße davon beeinflußt, welche Möglichkeiten der Charakter der einzelnen Kunstgattungen, Genres, Künste zur ironischen Darstellung bieten. Die Formensprache des Films bietet z. B. einen sehr breiten Raum dazu. Der Film »*M*« von Fritz Lange hat schon bei dem Auftreten des Tonfilmes gern diese Möglichkeit angewendet, daß er auf der Ebene des Bildes und des Tones einander ausschließende Bedeutungen miteinander koppeln kann. Die Malerei ist schon viel mehr gezwungen, sich mit jener Lösung zu begnügen, daß sie den Relativierungsraum außerhalb des dargestellten Bildes verlegt, wenn sie auch innerhalb dieser Grenzen bleibt, auch dann kann sie eher den konzentrischen Typ verwirklichen. (Da der in der Zeit sich vollziehende Betrachtungswandel für die Malerei nicht darstellbar ist, wendet sie gern jene ironische Struktur an, in der der Betrachtungswandel nicht offen sondern geschlossen ist: die *groteske* Struktur.) Doch auch in der Literatur wandelt sich die Realisierung der Ironie-Typen je nachdem, was die grundlegenden poetischen Faktoren ermöglichen.

In dem berühmten Gedicht Baudelaires *Die Katzen* bekleidet das Verschieben der Gedanken (von den die Katzen gern habenden Verliebten und Weisen auf die Eigenschaften der geliebten Katzen) die Katzen mit Zügen, die nicht deren eigen sind und dies löst eine ironische Wirkung aus. Später wird jedoch die Beschreibung ausgesprochen idealisiert und die Ironie tritt ihre Stelle an eine elegische Stimmung ab. Im Gedicht von Wallace Stewens *Dreizehn Arten des Betrachtens einer Amsel* ist eine andere Möglichkeit der ironischen Kunst zu sehen: die lockere Bindung der imaginistischen Technik läßt nirgendwo die Lokalisierung der Ironie zu, zugleich hat der Vers als Ganzes eine ironische Wirkung. Auch auf den Gipfeln der ungarischen Dichtung sind beide Varianten zu finden. Im Gedicht *Előszó* [Vorwort] von Mihály Vörösmarty lassen der spezifische Aufbau der Vision, die Trennung von Anblick und Reflexion den kettenartigen Typ zur Geltung kommen (es war bereits davon die Rede, daß die Ironie ein charakteristisches Element der Reflexion ist), während im Gedicht *Mire megjössz* [Bis du kommst] von János Pilinszky die Verflechtung von Anblick und Reflexion den konzentrischen Typ zur Geltung kommen läßt. Doch bezeichnen die Typen eigentlich nur Tendenzen; die ironische Struktur kann sowohl kettenartig als auch konzentrisch verwirklicht werden (innerhalb eines einzigen Werkes) wie in der Dichtung Lautréamonts *Les chants de Maldoror*.

Man könnte noch lange mit der Aufzählung jener poetischen Faktoren fortfahren, die die Möglichkeiten der ironischen Darstellung bestimmen. Es reicht vielleicht aus, auf so wesentliche Bestandteile wie auf die dialogische Vortragsweise der dramatischen Dichtung oder auf den erzählenden Gesichtspunkt in der epischen Kunst zu verweisen. Im Falle des letzteren ist hier nicht mehr von einem einfachen poetischen Faktor die Rede,

sondern von einem Bestandteil, der auch eine wesentliche Komponente der Kunstideologie ist. Die Lebensauffassung, die moralischen Normen des Narrators, des Erzählers können von einer riesigen Entfernung von der seiner Helden getrennt werden, und schon das kann im Grunde genommen zu einer ironischen Entfremdung führen, wie der Erzähler z. B. die Titelfigur im Roman *Jonathan Wild* von Henry Fielding oder im Roman *Édes Anna* von Dezső Kosztolányi das Ehepaar Vizy ironisiert. (Besonders interessant ist es, wenn die Ironie des Erzählers nicht nur der Wertordnung seiner Figuren, sondern durch sie auch der konventionellen Betrachtungsweise einer bestimmten Gattung gilt, wie z. B. im *Don Quijote* von Miguel de Cervantes oder in *The Life and Opinions of Tristram Shandy* von Lawrence Sterne.) Doch kann der Erzähler seine Helden nicht nur durch seine Kommentare, durch seine wiederholten »Entlarvungen« entfremden, sondern auch dadurch, daß er seiner Geschichte einen äußeren Rahmen gibt; der Roman *Vanity Fair, a Novel without a Hero* von W. M. Thackeray hat z. B. eine doppelte Wertstruktur: einerseits besteht eine gewisse Werthierarchie zwischen den Figuren: der Egoist Becky (das relativ »Schlechte«) erhält schließlich seine gerechte Bestrafung, auch der selbstaufopfernde Dobbin (das relativ »Gute«) erhält seine Belohnung; andererseits — durch den Rahmen des Werkes — werden aufgrund der Beurteilung des Autors, des Erzählers, alle als wertlos bezeichnet. Der Autor wird durch eine große moralische Entfernung von den Puppenfiguren seiner Geschichte getrennt.

In anderen erzählerischen Strukturen kann eine transponiertere, kompliziertere Form der ironischen Darstellung verwirklicht werden. Wenn der Erzähler kein unpersönlicher (nur über einen entschiedenen Standpunkt verfügender) »allwissender« Narrator, sondern ein plastisch dargestellter Charakter ist, der auch selbst Teilnehmer an seiner Geschichte ist, und auch nicht alles weiß (was er nicht mit den eigenen Augen gesehen hat, davon hat er nur »Vermutungen«) wie der gelehrte Erzähler des *Doktor Faustus* von Thomas Mann, dann kann sich nicht nur der Erzähler ironisch zum Erzählten verhalten, sondern es bietet sich auch eine Möglichkeit zur Ironisierung des Erzählers selbst. Ob es nun so geschieht, daß seine Wertgesichtspunkte sogar aufgrund seiner eigenen Worte nicht akzeptierbar sind, oder so, daß er beschreibt, wie sich andere zu ihnen ironisch verhalten. (Eine weitere Möglichkeit ist die Selbstironie, doch kann sich dieser auch der Erzähler, der Narrator bedienen.) Im Auftreten des »fiktiven« Erzählers ist — vom Gesichtspunkt der ironischen Wirkung aus — nicht das wichtig, daß der Narrator auf der Ebene der Handlung in die Geschichte eingreift, sondern daß er in irgendeinem *Wertverhältnis* zu den erzählten Ereignissen, Figuren steht. »Clemens der Ire, ordinis divi Benedicti« (im Roman *Der Erwählte* von Thomas Mann) verfolgt die Ereignisse, zu deren Chronisten er geworden ist, nur aus der Ferne, da er jedoch entschiedene Wertgesichtspunkte hat, kommen diese — auch ohne besonderen Kommentar — in der Vortragsweise der Geschichte zur Geltung und verleihen der Erzählung eine ironische Färbung. (Dies ist auch ein gutes Beispiel dafür, daß der Gesichtspunkt des Erzählers nicht unbedingt identisch ist mit dem »Gesichtspunkt« des Werkes, er ist nur eine seiner bedeutenden Komponenten.)

Noch komplexer und komplizierter ist die ironische Darstellung, wenn es keinen ersichtlichen Gesichtpunkt (einen einzigen Narrator) gibt, und wenn wir uns die Ereignisse bald mit den Augen der einen, bald der anderen Figur ansehen. Besonders geeignet ist hierzu die Gattung des Briefromans; im Buch *Les liaisons dangereuses* von P.-A.-F. Laclos z. B. deuten die Feststellungen der Briefe, vom Gesichtspunkt der verschiedenen Autoren aus geschrieben, einander um und machen einander ungültig, die Wertordnung keines einziges Briefschreibers ist akzeptierbar. Es ist aber nicht wichtig, daß die Erzählung in der erster Person Singular erfolgt, sie kann auch in der dritten Person Singular gehalten sein wie im Roman *Les Dieux ont soif* von Anatole France und im Roman *Souk-*

romná vichřice von Vladimir Páral, was wesentlich ist, ist die ständige Veränderung des Gesichtspunktes: das ist die immer neuere Entsprechung von Standpunkten, die einander ausschließen und zugleich beinahe gleichwertig sind. Es liegt auf der Hand, daß die einen sich verändernden Gesichtspunkt anwendende Erzählstruktur in erster Linie die Realisierung des konzentrischen Typs der Ironie, während die früher behandelten Erzählstrukturen eher die ihres kettenartigen Typs ermöglicht. (Ähnlich ist es auch in der Dramenliteratur, doch schließt die dialogische Vortragsweise im allgemeinen die Möglichkeiten der den Narrator als Erzähler anwendenden Erzählstruktur aus.)

Doch setzen wir die Aufzählung der poetischen Komponenten der ironischen Darstellung nicht weiter fort, denn unser Zeil ist nichts anderes als darzustellen, wie man die auf der allgemeinen Ebene vorgeschlagene Wertstruktur konkretisieren kann, wie sie unter verschiedenen Bedingungen arbeitet, wie sie angewendet werden kann. Mit der Unterscheidung der Typen der Ironie versuchten wir, die abweichenden Möglichkeiten der künstlerischen Realisierung zu untersuchen; die Typisierung kann natürlich weiter verfeinert werden und so können verschiedene Arten der Ironie bestimmbar werden. Hier möchten wir nur darauf verweisen, daß wir uns von der Analyse der Varianten des kettenartigen Typs das Ergreifen der Besonderheiten von derartigen Ironiearten erhoffen wie der tragischen und der ins Satirische übergehenden Ironie, während dies im Falle des konzentrischen Typs das Groteske und das Humoristische wäre. Es würden die verschiedenen Beziehungen zwischen den Bestandteilen der ironischen Struktur beleuchtet werden und auf ihrer Grundlage die Zusammenhänge der Ironiearten; man könnte sich z. B. vorstellen, daß die »tragische Ironie« von der Seite des Verhältnisses zwischen dem Subjekt und dem Objekt des ironischen Akts her sich in einem Oppositionsverhältnis zu der »ins Satirische übergehenden« Ironie befindet, während sie von der Seite einer anderen Komponente (der Wertgröße) her mit der sogenannten »spielerischen Ironie« in einer Opposition steht.

Als besonderes Problem müßte untersucht werden, inwiefern die Ironie als *autonome* ästhetische Qualität aufgefaßt werden kann, d. h. man müßte die Frage gerade von der entgegengesetzten Richtung aus formulieren, als sie früher — im Laufe des historischen Überblicks über die Interpretationen — sich ergeben hatte. Und man könnte sich vorstellen (als ob unser Überblick dies inspirieren würde), daß die Ironie eine komplexe Struktur ist, die primäre ästhetische Qualitäten miteinander verbindet, sie aufeinander bezieht und zu ihrem Wesen gehört die *Heteronomie*. Vermutlich hat sie zum ersten Mal im Kräftefeld des Komischen und des Tragischen eine derartige Beziehung bezeichnet, und in diesem Fall ist die Wertrelativierung folgbar, bestimmt, während sie andere Qualitäten — zum Beispiel das Erhabene und das Niedrige — schon analog zum Vorhergesagten aufeinander bezog und nur die Beziehung offensichtlich ist, die Wertrelativierung ist unbestimmt.

Natürlich denkt weder der Schöpfer noch der Aufnehmende in so abstrakten Relationen, diese Zusammenhänge jedoch — falls sie wirklich bestehen — lassen ihre Gültigkeit sowohl im Schaffen als auch in der Aufnahme zur Geltung kommen. Wenn der Künstler zwischen verschiedenen Möglichkeiten wählt, wenn der Leser einzelne Lösungen bevorzugt, nimmt der sich ununterbrochen in Bewegung befindliche Bewertungsapparat eine vorübergehende Ruhelage ein, und diese ist immer an bestimmte Wertformationen gebunden. Die Bewertung siebt schließlich die Erfahrung genau so wie die Formulierung, und in den verschiedensten Situationen steht uns nur ein beschränkter Bestand von Gesten zur Verfügung. Deshalb ist es vielleicht nicht überflüssig, die Ironie auch als allgemeine Form der Wertstruktur zu untersuchen, obzwar wir uns bewußt sind, daß (auch) im Falle der ironischen Darstellung letzten Endes nicht so sehr der Druck des poetischen als eher der des historischen »Kontextes« zur Geltung kommt.

András Veres

Grenzen der Lyrik in der skaldischen Dichtung

Die schriftliche Kultur des mittelalterlichen Norwegens und Islands blickt auf eine mehrhundertjährige Tradition der mündlichen Kultur zurück. Die literarische Überlieferung wird vermutlich bis zum Ende des 11. Jahrhunderts fast ausschließlich durch dichterische Texte in Versform vermittelt. Die Tradierung der altnordischen Dichtung regeln zwei verbreitete Systeme der Gattungen: die Versepik, und die skaldische Dichtung.[1]

Die skaldische Dichtung, die sich heute schon mit mehr oder weniger großer Sicherheit mit der europäischen höfischen Dichtung vergleichen läßt, blieb in verstreuten und häufig fragmentarischen Quellen erhalten, meistens in die Texte von Sagas aus dem 13.—14. Jahrhundert eingebettet bzw. in der skaldischen Sammlung von Snorri Sturluson aus dem 13. Jahrhundert, der sogenannten »*Prosa-Edda*«.[2]

Die Untersuchung der Entwicklung der altnordischen Dichtung wirft sehr viele interessante Fragen auf, hier können wir uns nur damit befassen, daß wir — unter Hinweis auf die charakteristischen Züge der skaldischen dichterischen Tradition — auf die Frage eine Antwort zu geben versuchen, ob man von Lyrik in der skaldischen Dichtung sprechen, kann, ob es solche poetische, stilistische, metrische Formen gibt, die in der aus dem 10.—13. Jahrhundert bekannten skaldischen Dichtung Lyrik zum Ausdruck bringen.[3]

*

In Ablösung der namenlosen Schöpfer der Versepik begann vom 10. Jahrhundert an der isländische und norwegische Dichter, der *Skalde*, an den nordeuropäischen Königshöfen bekannt zu werden. Im Gegensatz zu dem anonymen Schöpfer der eddischen Dichtung ist der Skalde eine bekannte Person, für seine Gedichte bekommt er oft materielles Entgelt, Galadegen, Kleidung, Schmuck — einen Schatz ausmachende Belohnung.

Die Etymologie des Wortes Skalde ist umstritten, die frühere Bedeutung von *skaldskapr* 'Dichtung' aufgrund juristischer Texte aus dem 12. Jahrhundert heißt 'Anklage in Versen', seine Synonyme sind 'Spott, Hohn'. Der Ausdruck *yrkja kvaedi* 'Verse schmieden'[4] ist speziell mit dem Erscheinen des skaldischen Verses verbunden, seine semantischen Parallelen lassen sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch in anderen Literaturen finden.

Die eddische Dichtung, diese in ganz Europa alleinstehende archaische mythologische und Heldenepik, folgt strophischen Formen —, eine auffallende Erscheinung —, damit vergleichbare archaische mythologische Dichtung in strophischer Form ist in der indoeuropäischen Dichtung vielleicht nur in der wedischen Dichtung zu finden.

Heute besteht allgemein schon — und wahrscheinlich mit Recht — die Annahme, daß beim Prozeß der Herausbildung der altisländischen skaldischen Versdichtung auch der Einfluß europäischer dichterischer Formen nicht ausgeschlossen ist, der Reim und die Silbenzählung sind Formbesonderheiten, die vermutlich von keltischem Ursprung sind. Trotzdem stellt die innere Entwicklung des altnordischen metrischen Systems auch eine Reihe von Erscheinungen dar, die es wert wären, weiter verfolgt zu werden.

Die Skaldendichtung läßt sich ohne ihre Textumgebung oft schwer verstehen. Im Laufe der Überlieferung sind viele sich auf den Kontext beziehende Angaben unklar geworden. Die Mehrheit unserer Angaben kennen wir aus den Texten der Sagas des 13.—14. Jahrhunderts, es muß aber berücksichtigt werden, daß die Sagas in erster

Linie das Gesellschaftsbewußtsein der Epoche ihrer Niederschrift vermitteln. Deshalb ist eine annähernd zuverlässige Kontext-Analyse nur unter Berücksichtigung des gesamten skaldische Gedichte verwendenden Saga-Korpus möglich.

Aufgrund der Sagatexte scheint es, daß unter den skaldischen Gattungen des 10.—13. Jahrhunderts die sogenannten *lausavisur*, die kurzen Gattungen der Gelegenheitsdichtung (flokkr, nisdvisa), am produktivesten waren.

Im Komplex der skaldischen Gattungen sind, angefangen von den die Grenze der Lyrik berührenden Gedichten bis zur politischen Dichtung, die unterschiedlichsten Gattungen zu finden.

Die skaldische Gattung kann nach Steblin-Kamenskij verschiedene Funktionen erfüllen: 1. *feierliches Gedenken* (wie z. B. der Lobgesang — der *drapa*—, die genealogische kommemorative Dichtung — der *tal* — die mit der sogenannten »Huldigung« der europäischen Dichtung, den gehobenen, mit Anbetung zusammenhängenden Gattungen, Verwandtschaft aufweist); 2. *Zeitvertreib, Unterhaltung* (hier ließen sich die verschiedenen Gattungen der Gelegenheitsdichtung erwähnen, z. B. *nidvisa* 'Spottvers'); 3. *Nachrichtenübermittlung, Rechenschaft, Berichterstattung*, als historisches Dokument wird von diplomatischen Verhandlungen der Botschafter, den politischen Ereignissen der Wikingerzeit, von Duellen, Mord- und Prozeßangelegenheiten berichtet, diese Funktion läßt sich also mit dem deutschen Nachrichtengedicht des 16. Jahrhunderts oder mit der Rolle der Presse in den modernen Gesellschaften vergleichen, wenn auch die Dichtungen gemessen an der künstlerischen Aussage des 20. Jahrhunderts nicht überragend sind.[5] Diese Verse nahmen vom Gesichtspunkt der historischen Überlieferung eine wichtige Funktion in der Kommunikation ein. In ihnen ist eigentlich eine mehr oder weniger bewußte Äußerung der Generierung der Geschichte, die erste Formulierung, das Zustandekommen des historischen Bewußtseins zu sehen.

Schließlich sei noch die vom Gesichtspunkt unseres Themas mit der Troubadour-Dichtung und der deutschen Minnesänger-Tradition (bzw. dem Frauenlied) typologisch verwandte altisländische *mansongr*-Dichtung genannt, die nach der modernen Interpretation zwar keinesfalls als Liebesdichtung angesehen werden kann, doch sind einige ihrer Schöpfungen vom Gesichtspunkt der Frage nach den »Grenzen der Lyrik« lehrreich.

In der altisländischen Dichtung gibt es keinen Begriff zur Bezeichnung der höfischen Liebe, wie z. B. in der deutschen Dichtung, wo die Minne eigentlich eine Kategorie der Liebesdichtung ist und einen poetisierten zentralen Begriff darstellt. Da es in Island keine direkt höfische Dichtung gibt, kennt man auch den Begriff der höfischen Liebe nicht, es existiert keine ausgearbeitete Liebes-Ideologie, so daß man unterschiedliche Kategorien *(kaerleikr, elska, munr, ást)* zur Bezeichnung des mit Liebe in Verbindung stehenden Begriffskreises findet, die gerade durch ihr Nebeneinanderbestehen und ihre Inkongruenz beweisen, daß eine der »Minne«-Ideologie ähnliche Vorstellung nicht existiert hat.

So ist es also verständlich, daß in der skaldischen Dichtung das aus der europäischen Lyrik bekannte Motiv der »süßen Liebe« und der »bitteren Liebe« fehlt. Eine Ausnahme bildet ein Teil der Verse der *Kormáks saga* und der *Gunnlaugs saga*, in denen — ohne Zweifel unter dem Einfluß der europäischen Ritterdichtung — die gehobene Liebes-Auffassung und die damit verbundene Dichtung erscheint.

In der aus dem 14. Jahrhundert überlieferten *Gunnlaugs saga ormstungu* zeigt sich schon ein grundlegend anderes Verhältnis zwischen Mann und Frau als in vielen früheren Isländersagas; wie wir sehen, läßt sich der Einfluß der höfischen Literatur der Ritterzeit nachweisen, mehrere Motive der Tristan-Sage werden wieder aufgenommen. *Die für die kontinentale Liebeslyrik* charakteristische Landschaftsanschauung ist hier in erster Linie in der Änderung der poetischen Funktion der Kenninger wahrzu-

nehmen. In den Kenninger dominieren immer mehr die ästhetischen Elemente, die Kenning-Reihen drücken hier die Gefühle des Dichters aus: *lrámáni* 'Wimpern-Mond',[6] *bruna brims af ljosum himni*[7], 'aus dem hellen Himmel der Brauen', *hvarma tungl*[8] 'Stern des Augenlids' — indem der Blick der Dame, ihr Auge, mit dem Glanz des hellen Himmels, den Strahlen des Mondes, der Sterne und der Sonne verglichen werden. Die Verbindung der Natur und des Gefühls tritt auch in den nostalgischen Strophen auf, die das Gefühl des jugendlichen Glücks beschwören:

Væn, ák verst đ launa
vin-Gefn
‚fòld nemr flæum af skáldi
flóðhyrs . . .

þvít lautsíkjar lékum
lyngs, er várum yngri,
alnar gims á ýmsum
andnesjum, því landi[9]

Wenn man in diesen romantischen skaldischen Gedichten die Grenzen des lyrischen Ausdrucks sucht, so müßte man auch die klangliche Möglichkeit und die metrisch-ästhetische Information berücksichtigen. Erste Versuche zur Redundanz-Messung der mit der skaldischen Metrik verwandten eddischen Metrik sind schon vorgenommen worden. Der deutsche Forscher Helmut Lüdtke hat die Daten der Redundanz-Messungen von der Metrik der Edda, des altfranzösischen Rolandliedes und des griechischen Epos miteinander verglichen. Überraschenderweise kam er zu dem Ergebnis, daß sich die metrische Redundanz des quantitativen Hexameters, des altfranzösischen epischen Verses und des eddischen Stabreimverses übereinstimmend zwischen 0,6 und 0,8 bewegt.[10] Auch Elemér Hankiss verweist darauf, im Zusammenhang damit, daß ein von der Zeit, der Sprache, der literarischen Tradition mehr oder weniger unabhängiger »Redundanz-Anspruch« der das Epos lesenden, hörenden Menschen bestehen kann, d. h. daß ein gewisser Grad der Gebundenheit als epische Ausdrucksweise empfunden wird. Und da der metrische »Redundanz-Anspruch« des Lesers anderen Verstypen, z. B. dem traditionellen lyrischen Vers gegenüber wahrscheinlich bedeutend höher ist, wäre es vorstellbar, daß man einmal die verschiedenen Verstypen, Versformen nach dem Maß ihrer metrischen Redundanz klassifizieren kann. Auf alle Fälle würde es sich lohnen, die Ergebnisse der quantitativen Messungen der skaldischen Metrik mit denen der zu dem gleichen metrischen System gehörenden eddischen Metrik zu vergleichen. Jedoch hat man auf diesem Gebiet bisher noch keine quantitativen Messungen vorgenommen, obwohl die Durchführung der Messungen weniger kompliziert ist als z. B. im Falle der lyrischen Gattungen des 20. Jahrhunderts.[11]

Die Schöpfungen der skaldischen Dichtung enthalten, wie wir gesehen haben, abgesehen von wenigen Ausnahmen faktische Wahrheit, die komplizierten Kenning-Systeme lassen sich auf je eine Aussage, die eine soziologisch typische Wahrheit darstellt, reduzieren. Der Dichter zählt konkrete Umstände auf, womit er verhindert, daß die Aussage auf die Ebene der künstlerischen Verallgemeinerung gehoben wird. Diese Erscheinung bezeichnete der sowjetische Philologe Steblin-Kamenskij als »archaischen Naturalismus« und er stützt sich auf das Argument, daß der skaldische Dichter nicht über die konkrete Widerspiegelung hinausgelangen kann, der Prozeß der künstlerischen Verselbständigung noch nicht so weit gediehen ist, daß die individualistischen dichterischen Formen reifen können. Dort, wo wir trotzdem Zeugen ähnlicher Erscheinungen sein dürfen, weist die altisländische Dichtung eigentlich auch über die in den traditionellen skaldischen Formen gegebenen Möglichkeiten hinaus, neben der Gelegenheits

komposition, dem sklavischen Kopieren erscheint der Geist des individuellen Schöpfers, die Wirklichkeitsspiegelung des Dichterindividuums. Die dargestellte Realität beginnt sich von der alltäglichen faktischen Praxis zu lösen und in die Sphäre des Allgemeinen überzugehen, was zugleich auch mit der dichterischen Introspektion verbunden ist.[12]

Besondere Beachtung verdient von diesem Gesichtspunkt Egill Skallagrimsson, der Dichter aus dem 10. Jahrhundert (910—970). Einige Schöpfungen seines Lebenswerkes sind ohne Zweifel als Lyrik anzusehen. Diese Erscheinung ist an sich schon auffallend, da ja Egill Skallagrimsson der Entwicklung der europäischen Dichtung um fast anderthalb Jahrhunderte voraus war und sein Schaffen in der zeitgenössischen Literatur allein steht. Egils Dichtungen sind jedoch aus späteren Handschriften des 13.—14. Jahrhunderts und deren Kopien erhalten, die Texte haben im Laufe der Überlieferung ihre ursprüngliche Formen nicht bewahrt, worauf auch Jón Helgason in einer seiner Ausgaben der Sonatorrek ausführlich eingeht.

Egill Skallagrimsson, die erste souveräne Dichterpersönlichkeit der altisländischen Literatur, bringt einen völligen Wandel in der Anschauung, hebt manch eine der gefestigten literarischen Normen auf. Das Objekt der thematischen Ebene ist nicht mehr die Beschreibung von Ereignissen oder hervorragenden Persönlichkeiten, — wie es bei der Loblied—, oder der skaldischen Dokumenten-Dichtung zu sehen war, wo die Fixierung von mit Königen und Sippenhäuptern verbundenen Ereignissen, die Darstellung von Schlachten der Wikingerzeit, d. h. der Handlungsreichtum dominierte, — sondern das dichterische Subjekt. In dem *Sonatorrek* tritt die Handlung in den Hintergrund. Im Laufe der extensiven Abbildung der dichterischen Innenwelt vermitteln einige Elemente, Momente aus der Außenwelt einen Querschnitt, der sich aus jenen wesentlichen Elementen der Sagenwelt zusammensetzt, die die Gefühle des Dichters auslösen. In der Konzipierung des Gedichtes ist also nicht die Abbildung der konkreten objektiven Welt, sondern die Verbindung zwischen dem dichterischen »ego« und der Außenwelt, die realen menschlichen Gefühle des Dichters und das ihn mit seiner Umwelt verknüpfende innere Verhältnis formuliert. Damit ist die Umwandlung der Landschaftsanschauung verbunden, die ästhetischen Elemente treten in den Vordergrund. Die Kenninge bezeichnen bei Egil keine konkrete Tätigkeiten oder Gegenstände mehr, sondern drücken abstrakte, zusammengesetztere, gehobenere Stimmung, Gedanken, gefühlsmäßiges Kolorit, Freud und Leid aus.

Die resigniert gefärbte Klage wird an manchen Stellen von bitterer Anklage begleitet: Egill bezichtigt die heidnischen Götter, Njörd, den Gott des Meeres, und Odin als schuldig am Tod seiner Söhne. Nach dem Schmerz, der Klage erscheint das Unsicherheitsgefühl des alleingebliebenen alten Menschen: Unter den nach Besitz und Macht strebenden Menschen hat er keinen, auf den er zählen kann, seine Freunde sind schon einer nach dem anderen gefallen.

Verðk varfleygr
es vinir þverra

Aus den Schlußstrophen spricht gleichsam auf kathartische Weise die resignierte Lebensweisheit des alten Menschen, die trotz alledem eine Übereinstimmung in dieser aufgelösten Weltordnung schafft. Obwohl Egill ohne Nachkommen bleibt, — was nach den gesellschaftlichen Normen der Wikingerzeit einen der größten Schicksalsschläge, nämlich das Ausstreben der Sippe bedeutet —, geben ihm sein Ruhm und seine Dichtung Trost.

Skalk þó gladx
með góðan vilja
heljar bida

Der Konflikt zwischen innerer (dichterischer) und äußerer (vom Schicksal, Fatum bestimmten) Welt löst sich auf.

Welche Veränderung bedeutet die »lyrische Mitteilung« in den formalen Kennzeichen des Gedichtes?

Wenn man in dem »*Sonatorrek*« die formalen Kennzeichen der lyrischen Mitteilung untersucht, ergeben sich in erster Linie historisch-poetische Gesichtspunkte.

In Verbindung mit der Wandlung der Landschaftsanschauung gelangen die ästhetischen Elemente in den Vordergrund, der Hinweis auf die Naturerscheinungen ist vielleicht schon Naturdarstellung, die die Gefühle, den Seelenszustand, die Stimmung bezeichnet:

því ætt min
á enda stendr
hræbarnir
sem hlynir marka

þat berk ut
ór orðhófi
mærðar timbr
máli laufgat

Während im Gedicht *Haraldskvaedi* 'Haraldslied' von Dorbjörn Hornklofi der Kenning die Funktion der Vertretung von Tatsachen, Personen und Dingen erfüllt — z. B. *Freys leikar* 'die Spiele Freys' = Kampf; *faombyggvi Friggjar* 'Friggs Mann' = = Odin; *hunlenzkr malmr* 'Hunnenmetall' = Gold; *bergir hraesaeyar* 'Blut-Koster' = = Rabe; *arnar eidbródir* 'Bruder des Adlers' = Rabe; — drückt er in dem Sonatorrek abstraktere, zusammengetztere, gehobenere Gefühle, Gedanken, Stimmung aus. So z. B.: *fagnafundr* 'auf die Freude stoßen' = Gedicht; *hugarfylgsni* 'Versteck des Gedankens' = = Seele; *munvegr* 'Weg der Freude' = Jenseits; *jördu grimu rynnisreid* 'Schmerz der Erde, Harnisch des Gedanken' = Kopf.

Wenn man die Wortschatzuntersuchung der beiden Dichtungen vornimmt, ist nach Wortarten der sich aus dem Unterschied der epischen und lyrischen Mitteilung ergebende semantische Unterschied ebenfalls nachweisbar. Als Beispiel sollen die Adjektive aus dem Wortbestand der beiden Dichtungen miteinander verglichen werden. Überraschend ist, daß in direktem Verhältnis zum Umfang der Dichtungen die Zahl der Adjektive annähernd übereinstimmt, obwohl ihr Adjektiv-Wortbestand kein einziges gemeinsames Element enthält. Während die Mehrheit der Adjektive in dem *Haraldskvaedi* eine attributivische Funktion erfüllt und äußerliche Eigenschaften bzw. Gegenstände beschreibt — so z. B. *haddbjartr* 'hellhaarig', *eineydr* 'einäugig', *ungr* 'jung', *orr* 'geschwind, wund', *raudr* 'rot', *Silfrvafidr* 'mit Silber gewoben', *blódugr* 'blutig', — ist in dem Sonatorrek die adverbiale Funktion der Adjektive charakteristisch. So z. B. *tregr* 'mühsam', *ekki vaenligr* 'hoffnungslos', *höfügligr* 'schwer', *lastalauss* 'ohne Fehler', *grimmr* 'traurig', *ófullt* 'unvollständig', *ofsnaudr* 'weggerissen', *torvelt* 'schwer', *torfyndr* 'schwer aufzufinden', *illr* 'böse', *heiftnligr* 'feindlich'.

In dem Sonatorrek bezeichnen die Adjektive mit Ausnahme der letzteren Strophe im allgemeinen ein Fehlen. In dem Gedicht ist das Verhältnis der verneinenden Strukturen sehr groß, fast in jeder Strophe kommt eine verneinende Struktur mit einem ein Fehlen bezeichnenden Adverb vor, z. B. *esa nu vaenlight* 'jetzt nicht hoffnungsvoll', *esa kafskmadr* 'dieser Mensch ist nicht lebenslustig', *makak upp halda* 'kann nicht aufrecht halten' uws., die Häufigkeit der verneinenden Elemente ist auch berufen, die Bitterkeit des aus dem Bereich der konkreten gesellschaftlichen Tätigkeit ausgeschlossenen alten einsamen Menschen auszudrücken.

Wie wir sehen, dokumentieren die Beispiele prägnant den Unterschied in den sprachlich-poetischen Momenten der beiden skaldischen Gedichte, auch wenn wir hier nicht die Möglichkeit haben, die gesamte Struktur aufzuzeigen, die Messung des ganzen Systems von Ton, Wort, Wortarten-Material, Rhythmus- und Reimformel, Attribut- und Metapher-System vorzunehmen. Ungeachtet dessen sind die aufgezeigten Beispiele im allgemeinen charakteristisch für die formalen Besonderheiten der lyrischen Mitteilungen.

Aufgrund der historisch-poetischen Betrachtung der skaldischen Dichtung läßt sich feststellen, daß die Kommunikation der skaldischen Dichtung auf die Beschreibung der Außenwelt, auf die Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität aufgebaut ist.

Trotzdem enthält die in Formen aus dem 13.—14. Jahrhundert überlieferte sogenannte »romantische« skaldische Dichtung Lyrik, deren typologische Parallelen auch in der provenzalischen Dichtung und der deutschen Minnesang-Tradition zu finden sind. Hier besteht also keine Abweichung zwischen der Entwicklung der altnordischen und der europäischen Dichtung.

Andererseits aber gibt es zweifellos auch Lyrik in der Dichtung von Egill Skallagrimsson, was vom Gesichtspunkt der Lyrik-Geschichte eine beachtenswerte Erscheinung darstellt. Egill Skallagrimsson war der europäischen dichterischen Entwicklung um rund 150 Jahre voraus, seine Dichtung ist ein ohne Beispiel dastehendes neues Element in der altnordischen Dichtung. Das vorgestellte Gedicht *Sonatorrek* stellt ohne Zweifel eine der frühesten Schöpfungen der frühmittelalterlichen skandinavischen Lyrik dar, die auch im modernen Sinne Lyrik ist, also nach Szerdahelyi die subjektive Widerspiegelung der gesellschaftlichen Totalität in intensiver Form.[13]

Der Sonatorrek trägt in den überlieferten Varianten vermutlich die Spuren mehrmaliger dichterischer Transponierung und »alle Anzeichen sprechen dafür, daß er sich nach der langen wörtlichen Überlieferung schon bei der ersten Aufzeichnung wesentlich von der durch den Dichter komponierten Form unterschieden hat.«[14] Wenn man demnach akzeptiert, was B. M. Olsen, S. Nordal und P. Hallberg behauptet haben,[15] daß die Egillssaga, in deren Text die Dichtungen überliefert sind, von Sborri Sturluson selbst geschrieben worden ist, stellt sich die Frage, ob dieser Umstand vom Gesichtspunkt der skandinavischen Lyrikgeschichte nicht eine neue Angabe bedeutet. Es ist bekannt, daß Snorri eine unvergleichlich selbständige, die gedanklichen und kompositionellen Zusammenhänge verbindende Persönlichkeit war. In seiner großangelegten Sagasammlung *Heimskringla* konnte er jenen Prozeß ergreifen, in dem der Mythos des Nordens langsam aufhört, eine weltbildformende Kraft zu sein und sich durch Hinausgehen über die mythische Anschauung — beinahe schon seiner Geschichtlichkeit beraubt — in die literarische Tradition einfügt. Snorri behandelte die nördliche Mythos-Tradition mit hochgradiger Bewußtheit, er adaptierte den Mythos gleichsam in seine Zeit, machte ihn populär. Es ist die Frage, ob im Falle der Egillssaga, die ebenfalls die großangelegte Zusammenfassung dichterischer Traditionen darstellt, sich die Möglichkeit ausschließen läßt, daß auch Snorri an der dichterischen Transponierung der Verse Anteil hatte. In diesem Fall wäre nämlich die Dichtung Egils in der uns erhaltenen Form auch mit der nördlichen Frührenaissance in Verbindung zu bringen.

Wie man sieht, gibt es in bezug auf die Lyrik von Egill Skallagrimsson und die Dichtung der sogenannten »romantischen« Skalden bis zum heutigen Tag zahlreiche ungelöste Fragen, die auch in Verbindung mit der Entwicklung der europäischen Lyrik des Mittelalters viele bedeutende Gesichtspunkte aufwerfen und durch die auch auf diesem Gebiet die Notwendigkeit weiterer textphilologischer und poetischer Forschungen unter quantitativem und vergleichendem literaturgeschichtlichem Gesichtspunkt bewiesen wird.

Anikó N. Balogh

ANMERKUNGEN

[1] Unter »Dichtung« verstehen wir z. B. die eddischen und skaldische Gattungen, im Gegensatz von Prosa die Werke der Sagaliteratur.

[2] Zusammenfassendes über das Problem der skaldischen Lyrik auf früheren Auffassungen und Werke hinweisend, vgl.: Hallberg 1962, Hollander 1968, Kulturhistorisk Leksikon for Nordisk Middelalder (KLNM), Steblin-Kamenskij 1961, Bekker-Nielsen 1968, Zusammenfassungen über die skaldische Lyrik auf ungarisch: Hutterer 1975, Balogh 1976.

[3] Vigfusson 1969, 541.

[4] ebd. 726.

[5] Steblin-Kamenskij 1961.

[6] Vigfusson 77.

[7] Vigfusson 84.

[8] Vigfusson 644.

[9] Gunnlaugs Saga 1946, 348–467.

[10] Lüdtke 1965 237–38.

[11] Hankiss 1977.

[12] Steblin-Kamenskij 1961.

[13] Formulierung gegeben von Szerdahelyi in der Debatte der Arbeitstagung über »Begriff und Grenzen der Lyrik« Budapest 1977.

[14] Helgason 1968.

[15] Vgl. Hallberg 1962, Helgason 1969, B. M. Olsen 1904, Nordal 1933.

Tendances et situation de la littérature comparée en RFA

Mesdames, Messieurs, je voudrais, tout d'abord, vous remercier bien chaleureusement de l'honneur que vous m'avez fait en m'invitant. Je tiens à ajouter à mes remerciements, l'espoir très vif de voir s'intensifier, suite à la visite de M. Kadar à Bonn il y a quelques mois, les échanges culturels entre la Hongrie et la République Fédérale Allemande dans les années à venir. Je ne puis parler ici que pour moi-même, mais je suis convaincu d'exprimer un peu l'opinion de mes collègues en disant que la littérature comparée en RFA n'aurait qu'à gagner par de tels contacts. En effet, les performances du comparatisme littéraire en Hongrie ne sont pas passées inaperçues chez nous mais on est loin d'en connaître toute la richesse. Je voudrais profiter de mon séjour à Budapest pour m'en informer et j'aimerais bien servir, tant soit peu, non pas d'interprète mais d'intermédiaire — nous voilà déjà en plein comparatisme. J'essayerai en revanche de vous brosser aujourd'hui un tableau de quelques tendances de la littérature comparée en RFA — je dis bien de quelques tendances et non pas des tendances. Une présentation complète de tous les travaux comparatistes qui pourraient intéresser soit du pont de vue méthodique / méthodologique soit du point de vue thématique nous prendrait trop de temps; le nombre des publications en sciences littéraires est, depuis quelques années, impressionnant ce qui ne veut pas dire qu'il en est toujours ainsi de leur qualité. Et une telle présentation serait inutile — du moins en grande partie — puisque la discussion internationale a fini par réfuter certaines positions soit d'un positivisme irréfléchi, soit d'un formalisme outré. D'ailleurs, le public international a pu s'informer facilement sur la tradition, les débuts et l'organisation actuelle de la littérature comparée en RFA par les comptes rendus que Walter Höllerer, dans les années cinquante, et Horst

Rüdiger, il y a quelques années, ont publiés dans des revues italienne, française et américaine.[1] Donc, je ne parlerai du comparatisme traditionnel que dans la mesure où ces quelques informations seront nécessaires pour comprendre les attaques, qui, chez nous, ont été dirigées contre la littérature comparée par des représentants de positions scientifiques très différentes, voire contradictoires. Voilà la première partie de mon exposé. Dans la seconde, j'essayerai d'esquisser un développement qui, dans l'interprétation des textes (le domaine favori de nos meilleurs travaux comparatistes) a conduit d'un formalisme ahistorique à divers essais de chercher la solution aux problèmes poétiques et esthétiques, soulevés par l'interprétation des textes, dans les contradictions de l'histoire sociale. Enfin, je voudrais tenter, dans la dernière partie et en toute hâte, d'établir une relation entre ces travaux et la discussion internationale sur les problèmes théoriques et méthodologiques de la littérature comparée.

I

En 1960, Hans-Georg Gadamer publia *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Vérité et Méthode. Principes d'une herméneutique philosophique)*. Cette œuvre contribua considérablement à renforcer l'autoréflexion dans les sciences littéraires en RFA, dont la pratique herméneutique — le plus souvent formaliste, dans les années cinquante — avait omis, à quelques exceptions près, de réfléchir sur les conditions et les implications de l'exégèse littéraire. L'œuvre de Gadamer elle-même et la discussion très vive qui suivit sa publication — je dois me contenter ici de mentionner *Erkenntnis und Interesse (Connaissance et Intérêt)* de Jürgen Habermas[2] — a eu pour résultat le plus important de soulever rigoureusement le problème de l'interaction indissociable entre les intérêts, soit individuels, soit collectifs, et les processus de connaissance à tous les niveaux, au niveau de la vie quotidienne aussi bien qu'à celui des sciences humaines et de leur méthodologie. Quant aux procédés comparatifs, Gadamer ne s'en occupa qu'en passant, mais les quelques remarques qu'il leur consacra valent la peine d'être retenues: « La nature de la comparaison », écrit-il, « suppose l'indépendance de la subjectivité [...] qui dispose de l'un aussi bien que de l'autre. D'une manière explicite, elle rend contemporain. Aussi est-il douteux que la méthode comparative puisse véritablement suffir à l'idée de la connaissance historique. » Et il continue: « N'attribue-t-on pas à un procédé [...] auquel revient le caractère d'un moyen, une importance centrale pour la nature de la connaissance historique, une importance qui sert à procurer une fausse légitimation à une réflexion superficielle et qui n'engage à rien? On ne peut que souligner les mots du comte York: 'La comparaison est toujours esthétique, elle tient toujours à la surface.' »[3]

Dix ans plus tard, en 1970, en pleine crise des universités et en pleine crise des sciences humaines, Hans Robert Jauß, connu par ses tentatives à reconstruire l'histoire littéraire au moyen d'une « Rezeptionsästhetik », publia son essai comparatif *Das Ende der Kunstperiode — Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal (La fin de la « Kunstperiode » [Heine] — Aspects de la révolution littéraire chez Heine, Hugo et Stendhal)*. Dans la conclusion de son essai, Jauß formula une attaque pénétrante contre le comparatisme traditionnel et esquissa les principes d'une comparaison littéraire qui sauraient résister à un examen rigoureux et rationnel: « Les considérations qui précèdent », écrit-il, « avaient un but méthodologique. Elles devaient expliquer que le système d'une littérature nationale ne présente pas la forme idéale d'une histoire de la littérature et qu'il doit être possible [...] de comprendre et de décrire l'histoire littéraire comme un procès général qui avance par delà l'individuel des œuvres, des

auteurs des nations. Je me rendais ainsi sur un territoire que la littérature comparée réclame comme sien. Elle devrait bien considérer mon essai comme une provocation puisque je ne me servais pas de la méthode comparative. Mais comment m'en servir? Là où il n'y a ni influences, ni dépendances, ni 'fortunes' entre phénomène de différentes littératures nationales, on ne peut établir une comparaison binaire. Tant qu'on n'exige pas un paramètre historique d'une généralité, plus grande, la littéraire comparée, elle aussi, ne saurait échapper à la perspective de la conception romantique qui prétend que l'historicité de la littérature consiste en ceci qu'elle confère à l'idée des individualités nationales sa suprême expression. Car seulement celui qui regarde les sujets qu'il compare comme entités autonomes [...] ne peut s'empêcher d'élever la comparaison au rang d'une méthode autonome et d'une catégorie métahistorique. On a dû inventer la littérature comparée pour rétablir une liaison entre les entités des littératures nationales, conçues comme différentes dans leur essence. Mais les rapports de la comparaison pure sont atemporels; et ils ne redeviennent pas historiques [...] par la tentative de recherche des conditions historiques [...] des différentes expressions nationales des sujets, des œuvres, des genres et des styles ».[4]

Un dernier témoignage de la critique grandissante contre le comparatisme traditionnel nous est fourni par l'essai que Gert Mattenklott et Klaus Schulte ont publié en 1973 dans un livre très répandu chez nous, *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik (Aspects nouveaux d'une germanistique future)*. Sous le titre significatif *Literaturgeschichte im Kapitalismus. Zur Bestimmung demokratischer Lehrinhalte in der Literaturwissenschaft (Histoire littéraire dans le capitalisme. Contribution à préciser des matières démocratiques pour l'enseignement en sciences littéraires)*,[5] Mattenklott et Schulte font subir un examen rigoureux aux fonctions sociales de l'histoire littéraire dans le système capitaliste et notamment au concept de la tradition qu'ils rejettent au nom des théorèmes qui, sous les titres « Erbe » (« héritage », « patrimoine») et « Aneignung » (« assimilation », « appropriation ») ont été exposés surtout par nos collègues en RDA. A juste titre, Mattenklott et Schulte portent un jugement très sévére sur les introductions à la littérature comparée que Pichois / Rousseau et Weisstein ont publiées à la fin des années soixante;[6] mais même les essais très réfléchis de Peter Szondi (qui avait préféré, pour la littérature comparée aussi bien que pour les philologies nationales, chercher l'histoire dans l'œuvre d'art — et non pas l'œuvre d'art dans l'histoire) et d'Eberhard Lämmert (qui s'était prononcé pour un enseignement littéraire et linguistique qui tiendrait compte de l'entrelacement croissant des sociétés modernes) ne trouvent pas grâce aux yeux de ces critiques: La dichotomie démontrée par Szondi ne serait une alternative insoluble que dans les limites de l'histoire littéraire bourgeoise; et les propositions de Lämmert se réduiraient en fin de compte à réclamer une fonction d'intégration sociale au profit des intérêts capitalistes dans le marché commun. Mattenklott et Schulte ne sauraient voir les fondements d'un comparatisme scientifique, c'est-à-dire rationnel et en même temps au service du progrès, que dans les principes que Viktor Žirmunskij et Claus Träger ont exposés maintes fois et dont l'essence consiste à avancer que l'histoire littéraire aussi bien que l'histoire générale est soumise à des lois rigoureuses.

Voilà trois critiques importantes contre le comparatisme traditionnel, professées par un philosophie, un romaniste et deux germanistes et qui devaient surprendre un public pour lequel, pendant la période d'expansion de nos universités, la littérature comparée avait parfois acquise le caractère d'une parole magique. Cependant, une question s'élève: Quelle est la théorie, quelle est la pratique d'une discipline qu'on pouvait critiquer de points de vue si différents comme ceux des savants que j'ai cités? Car il faut se rendre compte que Gadamer, Jauß et Mattenklott / Schulte n'ont de com-

mun que le fait de réfuter la suppression del l'historicité dans la littérature comparée traditionnelle: La critique de Gadamer, disciple de Heidegger, exalte les prédispositions et les préjugés (« Vorurteile ») comme conditions indispensables de tout acte de compréhension pour aboutir à une « réhabilitation de l'autorité et de la tradition » — c'est à Habermas que revient le mérite d'avoir souligné les implications conservatrices, voire réactionnaires de cette théorie.[7] Jauß, de côté, cherche à regagner l'historicité de la littérature et l'objectivité de l'histoire littéraire par l'exploration des lectures des différents textes au cours de l'histoire. Cette exploration contribuerait à réfléchir sur les bases des jugements actuels et à regagner en même temps l'historicité abandonnée par le formalisme et l'objectivité de l'histoire littéraire supprimée par certaines variantes du marxisme. Mattenklott et Schulte, enfin, se prononcent, à partir de la théorie des deux cultures de Lénine et sur l'arrière-plan de l'œuvre de Walter Benjamin, pour une « réflexion historico-anamnétique » dans laquelle seraient conservées l'objectivité de l'histoire aussi bien que la diversité des expériences subjectives. Donc, encore une fois: Si tel est le spectre de la critique contre le comparatisme, quel est le profil de la discipline attaquée? Je vais essayer d'y répondre par quatre affirmations:

1) En ce qui concerne les pays de l'Ouest, la théorie et la méthodologie de la littérature comparée ne sont pas à la hauteur de la discussion théorique / méthodologique en sciences littéraires dans ces mêmes pays. Cela vaut pour la RFA (voir le livre de Weisstein) aussi bien que pour la France (voir Pichois / Rousseau) et les Etats-Unis (voir l'introduction de Jost[8]). Abstraction faite de ceci qu'en littérature comparée les « empiristes » prévalent sur les « théoriciens », la raison en est qu'on ne saurait constituer une discipline propre, située entre les philologies nationales et une philologie de la littérature mondiale tout court. Cependant, jusqu'ici, les tentatives des savants susnommés de donner des fondements théoriques à la littérature comparée aboutissent en fin de compte à circonscrire un domaine propre à la littérature comparée qui serait ni celui des philologies nationales ni celui d'une philologie de la littérature mondiale.

2) Si l'on peut qualifier la théorie de la littérature comparée d'être inégale par rapport à la discussion générale en sciences littéraires, ce manque s'aggrave par l'éclectisme de son instrument méthodique. C'est toujours à Weisstein, Pichois / Rousseau et Jost que je me réfère en disant que les différents éléments positivistes, formalistes et autres de leurs introductions ne s'intègrent pas dans une hypothèse méthodologique qui permettrait de supposer hiérarchie des structures partielles qui coopèrent à la genèse des œuvres, par conséquent une coordination des méthodes à appliquer. Cette critique vaut aussi pour quelques-unes des rares contributions théoriques qui ont été publiées dans *Arcadia*, organe du comparatisme en RFA, fondé en 1966 et dirigé jusqu'aujourd'hui par Horst Rüdiger.

3) A la différence de la France et des Etats-Unis, l'organisation institutionelle de la littérature comparée en RFA est assez faible. Il n'y a guère plus que huit ou neuf instituts dont l'équipement personnel consiste tout au plus en un professeur titulaire et deux ou trois collaborateurs. C'est peu si l'on regarde les énormes tâches à résoudre, et c'est mal organisé vu la nécessité de la division du travail qui affecte notre domaine aussi bien que tout autre. Vous savez bien qu'à la différence des pays socialistes nous ne connaissons pas l'institution des académies nationales. Cette faible organisation institutionelle serait moins regrettable si les savants qui travaillent dans les philologies nationales avaient plus de temps pour déborder de leurs propres domaines en direction de nos préoccupations comparatistes.

4) Il y a deux circonstances qui contribuent à rendre moins graves les effets d'une méthodologie déficitaire et d'une organisation institutionelle qui ne correspond ni à l'importance quantitative des sciences littéraires en RFA ni à la valeur scientifique

des questions comparatives: En général, les travaux concrets, historiques valent mieux que la méthodologie confuse dont j'ai parlé. Par exemple, la thèse d'Etat d'Erwin Koppen, actuel président de l'association des comparatistes en RFA, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle (Le Wagnérisme décadent. Etudes sur la littérature européenne du fin de siècle)*[9] non seulement témoigne d'une rare érudition mais aussi contribue, bien qu'en faisant abstraction — de façon avouée — des conditions historiques, à esquisser le tableau d'un esthéticisme outré, ultime conséquence de l'autonomisation de l'art inaugurée par Kant et Schiller et qui est indispensable si l'on veut comprendre la littérature du vingtième siècle. D'autre part, c'est dans le cadre institutionnel des philologies nationales qu'une grande partie des travaux comparatistes vraiment importants ont été écrits. Ce sont ces travaux — du moins quelques-uns de ces travaux — dont je veux parler dans la seconde partie de mon exposé. Après ce que j'ai dit, on ne s'étonnera pas de ne pas rencontrer toujours des noms de comparatistes proprements dits.

II

Dans l'exposition méthodologique de son œuvre maîtresse, *Le Dieu caché*, Lucien Goldmann a développé les principes fondamentaux qui ont guidé ses recherches. Les phrases suivantes qui en sont tirées devraient servir d'avertissement primordial à tout comparatiste: « de nombreux historiens [...] continuent [...] à isoler arbitrairement certains éléments d'une œuvre pour les rapprocher d'autres éléments analogues d'une autre œuvre radicalement différente [...] Dans tous ces cas, il s'agit du même procédé: on isole de leur contexte certains éléments partiels d'une œuvre, on en fait des totalités autonomes et l'on constate ensuite l'existence d'éléments analogues dans une autre œuvre, avec laquelle on établit un rapprochement. On crée ainsi une analogie factice, laissant de côté consciemment ou non le contexte, qui lui, est entièrement autre et qui donne même à ces *éléments semblables une signification différente ou opposée.* »[10] En effet, jusqu'aujourd'hui, dans la majorité des travaux comparatistes, l'élargissement de vue, portant maintenant sur plusieurs littératures, du moins sur plusieurs pays est réalisé au prix d'une analyse seulement partielle des œuvres. Ce n'est que dans les meilleurs de ces travaux — il faut y compter la thèse d'Erwin Koppen ou *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung* de Paul Requadt[11] (un titre dont je ne saurais donner une traduction exacte [l'auteur analyse le langage poétique de quelques œuvre à motifs italiens]) — qu'on essaie de joindre à l'analyse comparative des détails une interprétation synthétique des œuvres. Et cela ne réussit qu'exceptionnellement et d'ailleurs presque toujours au prix de négliger les conditions historiques des phénomènes analysés. D'autre part, il y a des tentatives pour établir des contacts directs entre certains éléments d'œuvre diverses et les conditions historiques. Ces travaux — à titre d'exemple je cite ma propre « Dissertation », l'essai d'un débutant, il en faut convenir: *Proust — Musil — Joyce. Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft am Paradigma des Zitats (La citation comme paradigme des relations entre littérature et société)*[12] — ces travaux supposent une action plus ou moins directe des conditions historiques sur tous les éléments des œuvres. Par conséquent, ils pèchent contre la logique immanente du langage poétique dans le sens le plus large du terme. Supposer une telle logique, cela ne veut pas dire nier les conditions constitutives de tout acte culturel qui se trouvent « en dernière instance » (Engels) dans le développement économique et social, mais cela signifie nier l'existence d'un déterminisme quelconque qui permettrait de tracer une ligne tout droite entre les fondements économiques des sociétés et leurs expressions imaginaires. Voilà quelques remarques qui doivent contribuer

à expliquer pourquoi nos meilleurs travaux comparatistes rélèvent le plus souvent du domaine qu'on est convenu de dénommer génologie.

Par le compte rendu suivant, je ne prétends ni donner une image fidèle de nos recherches en sciences littéraires ni même suivre la chronologie exacte des publications qui me paraissent instructives pour le public international. Ce que je voudrais, c'est esquisser la logique qui, sous la pression de l'histoire des dernières vingt-cinq années, a mené d'un structuralisme à notions vagues, ahistorique et déterminé par une philosophie du désespoir sous-jacente, à la redécouverte de la dialectique hégélienne et aux différents essais actuels pour la dialectique du développement littéraire dans l'histoire réelles des hommes.

En 1956, Hugo Friedrich, un de nos meilleurs romanistes, publia un livre qui devait faire époque même chez un public qui, d'habitude, ne s'intéresse pas à la « Sekundärliteratur »: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart (La structure de la poésie moderne. De Baudelaire jusqu'à nos jours)*.[13] En recourant à certaines théories de Rousseau, de Diderot et surtout de Novalis et d'autres auteurs romantiques et en partant des œuvres de Baudelaire, de Rimbaud et de Mallarmé, Friedrich traça le tableau d'une poésie spécifiquement moderne dont les représentants les plus importants seraient Valéry, Apollinaire, García Lorca, Guillén, Saint-John Perse, Ungaretti et T. S. Eliot. Il refusait le comparatisme traditionnel qu'il avait critiqué dès le début de sa carrière scientifique.[14] Aux démonstrations d'influences il opposa une méthode qui tendait à fixer dans un certain ensemble d'œuvres distantes dans le temps et dans l'espace des structures identiques dont il essayait d'expliquer la genèse par une contrainte structurelle imposée par la modernité. Selon Friedrich, on peut identifier comme signes caractéristiques de la poésie moderne: « Enthumanisierung » (« déshumanisation », selon le mot d'Ortega y Gasset), « Vereinsamung und Angst » (« solitude et angoisse »), « Dunkelheit » (« obscurité », « hermétisme ») « Sprachmagie und Suggestion » (« magie du langage et suggestion »), « das Absurde » (« l'absurde »), « diktatorische Phantasie » (« fantaisie dictatoriale »), « Einblendungstechnik » (« technique de l'enchaînement »). Je n'ai pas le temps ici d'entrer dans le détail de la critique, mais je tiens à souligner que la notion centrale de modernité est trop restreinte puisqu'elle ne permet pas d'intégrer une œuvre poétique aussi importante que celle de Brecht dans le tableau de la poésie moderne. Le fait que Friedrich soit romaniste ne suffit pas pour expliquer cette omission puisque cela ne l'a pas empêché de traiter de T. S. Eliot aussi bien que de Gottfried Benn. La raison en est due plutôt à une interprétation idéologique de la modernité — ses signes caractéristiques selon Friedrich sont un mélange d'éléments pris dans les divers existentialismes et d'éléments concernant plutôt les procédés du langage poétique. En se servant d'un ensemble d'œuvres très diverses, Friedrich en tire des « Strukturmerkmale » concernant en même temps le contenu et la forme et qu'il suppose constitutifs pour chaque poème, pour chaque œuvre individuelle. C'est par ce procédé — inévitable, j'en conviens, dans une certaine mesure pour chacun qui entreprend d'écrire l'histoire d'un genre — que Friedrich empêche une analyse même des auteurs qui — selon lui — représentent la modernité. Il est évident que ce défaut est lié étroitement à l'absence presque totale de toute différenciation historique. On peut dire du livre de Friedrich qu'il atteint ses objectifs par trois segmentations problématiques: Segmentation de la poésie moderne de la vie réelle des hommes, segmentation de la modernité progressive au profit d'œuvres susceptibles d'être interprétés selon les catégories existentialistes, segmentation d'éléments constitutifs pour toute la modernité au détriment du poème intégral et de l'œuvre individuelle. Le succès énorme de cet ouvrage ne dépend donc pas tout à fait du bien-fondé des procédés choisis. Il faut l'attribuer plutôt à l'attitude sobre, voire anti-romantique de Friedrich, à ses grandes

connaissances qui contribuaient à rattraper la modernité supprimée par le fascisme et à l'existentialisme sous-jacent qui correspondait au climat intellectuel des années cinquante.

Ce fut également en 1956 que Peter Szondi publia sa *Theorie des modernen Dramas (Théorie du drame moderne)*,[15] œuvre capitale dans nos sciences littéraires dont la méthode dialectique — hégélienne, il en faut convenir — marqua un grand pas en avant. Ce livre aussi connut un certain succès bien qu'il fallût une dizaine d'années jusqu'à ce que d'autres fussent en mesure de suivre la route qu'il a ouverte. *La théorie du drame moderne* commence par reconstruire la notion de « drame classique ». Par ceci, Szondi n'entend ni la tragédie de l'antiquité ni les drames de Shakespeare ou ceux du baroque mais le théâtre à « formes serrées » (« geschlossene Formen ») dont Racine est le prototype. C'est le drame des trois unités, de la bienséance etc. Selon Szondi, sa forme particulière peut être caractérisée par son absolutisme esthétique. Le drame classique serait absolu en ce sens que ni l'auteur ni le public n'ont pénétré dans sa forme même. Il paraît être présence pure, il n'y a pas de distance entre l'acteur et le rôle, il n'y a pas non plus de référence à l'histoire réelle. Il se réalise dans les seules relations intersubjectives, la logique dialectique des situations et le dialogue en sont l'expression conséquente. Les trois unités — celle du temps, celle de l'espace, celle de l'action — n'expriment pas la pensée originale d'Aristote, auquel les poétiques de la renaissance jusqu'au XVIIIe siècle font constamment appel, mais ils résument à merveille le drame classique: l'extension du temps aussi bien que celle de l'espace et le morcellement de l'action introduiraient la fortuité et détruiraient cette qualité de présence absolue, dans laquelle se résument tous les traits caractéristiques du genre. Devant l'arrière-plan de cette construction, Szondi expose trois étapes de l'histoire du drame qui mènent de la dissolution du drame classique à la constitution du drame moderne qui consisterait en la négation stricte des traits caractéristiques de son prédécesseur. Dans des manières différentes, Ibsen, Tchékhov, Hauptmann et d'autres que je passe ici sous silence, s'écartent du drame classique. La technique analytique d'Ibsen sert à rendre thématique le temps, la détermination du présent par le passé; par là elle se poserait en opposition à la présence pure du drame traditionnel. Chez Tchékhov, on peut constater un passage constant de la conversation (elle-même indice d'un manque d'action) à un lyrisme où se prononcent les individus solitaires. Et chez Hauptmann, dans *Vor Sonnenaufgang (Avant le lever du soleil)*, la présence d'un voyageur, préfiguration des conteurs scéniques d'Anouilh, de Wilder etc., sert à gagner pour la scène des sujets jusqu'ici circonscrits dans le domaine des genres narratifs: la misère des mineurs, les suites de l'alcoolisme etc. Sous le titre « Rettungsversuche » (« Tentatives de sauver le drame classique »), Szondi analyse dans le chapitre suivant plusieurs essais pour la sauvegarde de l'essence du drame classique par de légères modifications soit de la forme, soit du contenu. Le personnel paysan ou ouvrier des auteurs naturalistes permet un semblant d'action traditionnelle dont le personnel classique — aristocratique, puis bourgeois — n'est plus capable. La pièce bien faite (« Konversationsstück ») essaie de maintenir le dialogue traditionnel en lui rendant un caractère absolu, mais par cela même elle le change d'un médium d'action en un contenu de nouvelles journalières. Les pièces en un acte abandonnent l'unité du drame classique au profit de la situation isolée tandis que les drames existentialistes s'apparentent au drame classique par la restitution idéologique de la liberté humaine. En fin de compte, Szondi analyse quelques auteurs dramatiques et metteurs en scène des dernières soixante années qui ont essayé — par des moyens bien connus — de répondre à la crise du drame: Piscator (revue politique), Pirandello (impossibilité du drame comme sujet du drame), Brecht (théâtre épique), O'Neill (monologue intérieur) etc. Szondi, lui aussi, renonce a s'interroger sur de possibles influences

A la différence de Friedrich, il n'isole pas certains éléments des œuvres analysées mais il essaie de s'approcher des œuvres par la découverte de leur loi propre. Ce qui est constitutif pour son analyse, c'est la dialectique entre les contenus et les formes des œuvres. S'il n'a pas — dans son premier livre — approfondi l'analyse des relations entre les données historiques réelles et les œuvres (leur contenu et leur forme), le caractère historique de ses recherches n'en est pas pour autant contraire à une telle analyse — il va même jusqu'à la demander. Par cela, aussi bien que par la subtilité et l'énergie de ses analyses, la *Theorie des modernen Dramas* a conquis une position primordiale dans l'histoire des études littéraires en RFA, dominées dans les années cinquante par une explication de texte à caractère formel, ahistorique. Ceci dit, on peut très bien approuver certaines des critiques que Thomas Metscher a formulées à la fin des années soixante contre Szondi[16] — il n'en reste pas moins vrai que Szondi fut un des premiers savants à ouvrir la voie d'une histoire sociale de la littérature sans en supprimer la spécificité esthétique.

La crise de l'instruction publique et notamment celle des universités et des sciences sociales qui commençait à voir le jour depuis une douzaine d'années a fini par amener de considérables changements dans les sujets aussi bien que dans les méthodes des sciences littéraires. La tradition démocratique de la littérature allemande fut redécouverte — quelques-uns des meilleurs livres des dernières années ont été écrits sur Heinrich Heine;[17] et les différents marxismes ne furent plus bannis de l'université. Bien qu'on parlât vers 1970 beaucoup de littérature comparée, le renouvellement des sciences littéraires n'eut que de rares répercussions sur les études comparatives. Puisque la littérature comparée n'est pas une discipline propre disposant d'un instrument méthodique particulier, mais plutôt un aspect de toute analyse en sciences littéraires, la discussion méthodologique qui s'éleva passait un peu à côté des questions comparatives. Et les analyses concrètes servant à éprouver les méthodes qu'on venait de redécouvrir portaient plutôt sur la seule littérature allemande. Néanmoins, il y a certains travaux où l'on essayait de joindre la conscience méthodologique nouvellement acquise aux sujets comparatifs.

Parmi eux, il faut compter la thèse d'Etat de Heinz Schlaffer: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland (Poétique et histoire du genre de la poésie érotique en Allemagne)*.[18] Schlaffer différencie les formes (p. e. le roman) et les genres (p. e. le roman picaresque); quant à la « musa iocosa », la littérature érotique située à un niveau moyen entre la conception de l'amour courtois, tragique ou romantique (poésie des troubadours, pétrarquisme, roman héroïque) et celle des comédies ou des facéties, elle ne saurait être limitée à un seul genre. En effet, elle s'est exprimée dans plusieurs genres (élégie, épigramme, conte en vers...), mais ceci n'empêche pas qu'il y ait des traits communs qui permettent de l'identifier dans sa diversité. Genus medium, la « musa iocosa » est un genre antique par excellence dont la transposition dans la modernité chrétienne, caractérisée par une vision dichotomique de l'amour, provoque de graves conséquences esthétiques. La moralité moderne — explicitement chrétienne ou non — ne permet plus l'expression insouciante des joies et des peines érotiques qu'à la condition que le caractère fictionnel, voire purement formel de ce genre de poésie soit toujours présent — de là les nombreuses références aux auteurs de l'antiquité dans l'histoire moderne du genre. Dans la première partie de son œuvre, Schlaffer expose les éléments constants du genre (les personnages, l'« action », l'attitude anti-héroïque etc.), tandis qu'il essaie dans la seconde une différenciation en analysant quelques étapes de la réception du genre dans la littérature allemande. Les exemples sont choisis de sorte que « la pression de l'histoire sur les conditions du genre »[19] et ses conséquences esthétiques puissent être mises en relief. Au 17e siècle, la contradiction

entre l'érotisme païen du genre et la religion chrétienne apporte des changements significatifs à la « musa iocosa ». A l'argumentation du séducteur face à son objet, partie intégrale du genre antique, les auteurs confèrent le caractère d'une dispute entre l'érotisme païen et le moralisme chrétien; par conséquent, les « adhortationes » augmentent du plus en plus. Au 18e siècle, où l'on assiste à la victoire de la bourgeoisie et de son idéologie sur l'aristocratie, l'idéologie féodale et l'esprit de frivolité, le seul substratum réel du genre tend à disparaître. Mais la « musa iocosa » ne disparaît pas sans empreindre profondément de sa marque la nouvelle littérature bourgeoise. Schlaffer réussit à démontrer le processus d'érotisation de la nature dans la poésie lyrique du 18e siècle et les liens étroits, jusqu'ici à peine entrevus, qui joignent la « Erlebnislyrik » du jeune Goethe à la tradition de la poésie érotique du genus medium. Les derniers chapitres sont voués au « Bildungsroman », variante typiquement allemande du genre moderne par excellence. Schlaffer y découvre trois éléments constitutifs qui prouvent qu'en disparaissant la « musa iocosa » a marqué de sa vision particulière le genre créé pour exprimer la conception bourgeoise du monde: « la psychologie du héros 'faible' », « la perspective [...] 'réaliste' du monde 'moyen' et l'attitude réfléchie du conteur face à une forme de la vie privée ».[20] Toujours sous la pression des forces historiques, une cinquantaine d'années après *Wilhelm Meister* de Goethe, Gottfried Keller, dans *Der grüne Heinrich (Henri le vert)*, ne réussit plus à formuler l'utopie d'une vie heureuse où l'érotisme serait intégré de manière positive. Plus encore que dans sa thèse, Schlaffer a démontré dans une interprétation magistrale du poème de Goethe *Der Bräutigam (Le fiancé)*[21] la validité d'une méthode qui tente d'analyser l'action de la vie réelle sur la littérature à travers les problèmes esthétiques — choix du genre, des métaphores etc. — qui se posent aux écrivains et dont l'œuvre accomplie est la solution plus ou moins réussie.

J'ai déjà parlé de la critique contre le comparatisme traditionnel que Hans Robert Jauß a développé dans son essai comparatif sur Hugo, Heine et Stendhal. Cet essai prétend être en même temps l'esquisse concrète d'un procédé comparatif qui éviterait les échecs positivistes connus. Selon la thèse centrale, il n'y a pas de lois autochtones qui gouvernent l'évolution des littératures nationales — ceci serait une illusion romantique —, mais des tendances générales, en cette occurrence: la révolution de juillet, la conscience de se trouver au début d'une nouvelle époque, qui sont décisives pour le processus littéraire international. Jauß analyse les équivalents esthétiques de cette situation historique: crise de l'imagination et de la subjectivité romantique, abandon de la poésie au profit de la prose, actualité des sujets, intégration consciente de la politique, réalisme — équivalents qui se différencient non seulement si l'on compare la littérature française et la littérature allemande mais au sein même d'une seule littérature (opposition Hugo — Stendhal). Ce qu'il faut souligner dans cette étude, qui n'utilise presque que des témoignages théoriques, c'est l'essai de tenir compte de l'inégalité du développement en France et en Allemagne, inégalité constitutive pour les auteurs du « Junges Deutschland », mais qui n'a pas empêché Heine de développer un programme littéraire beaucoup plus moderne que celui de Victor Hugo.

Parmi les nombreux travaux de Peter Szondi intéressants du point de vue comparatif, je choisis un cours de 1968, publié en 1973, deux ans après sa mort prématurée: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister (Théorie de la tragédie bourgeoise au 18e siècle. Le marchand, le père de famille et le précepteur)*.[22] Tout en conservant les qualités de son premier livre (surtout l'analyse lucide de la dialectique entre le contenu et la forme au moyen des témoignages poétologiques contemporains), Szondi cherche à dépasser la dialectique immanente des œuvres dans la direction d'une dialectique totalisante, englobant l'œuvre et sa thérie contemporaine aussi bien que les processus sociaux réels. Il analyse la trans-

formation de la poétique aristotélienne en Angleterre, en France et en Allemagne et il interprète quelques drames de Lillo, de Diderot, de Lessing et de Lenz en utilisant les résultats de Max Weber et de Jürgen Habermas aussi bien que l'hypothèse freudienne sur la genèse de la tristesse et de la mélancolie. De cette façon, il arrive à rendre convaincante sa conclusion, résultat d'une recherche concrète et en même temps profession de foi méthodologique: « *The London Merchant, Le père de famille, Der Hofmeister* [...] le héros, le saint, la victime — voilà [...] trois caractères sociaux dont la diversité correspond aux différences politiques et sociales de la position des bourgeoisies anglaise, française et allemande au 18e siècle. Le devoir de la sociologie de la littérature est moins de retrouver ces différences dans la réalité représentée dans les pièces que de rendre évidentes les médiations — p. e. dans la technique dramatique ou dans l'esthétique de la réception — à travers lesquelles les œuvres et leurs théories sont conditionnées par l'histoire — et cela veut dire aussi: par la société. »[23] Avant de tirer quelques conclusions générales sur l'apport potentiel de nos meilleurs travaux comparatifs à la discussion internationale, je voudrais rendre compte d'un dernier livre: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George (Le culte de l'image. Opposition esthétique chez Beardsley et George)*, de Gert Mattenklott.[24] La réflexivité herméneutique nouvellement acquise au cours de la discussion de *Vérité et Méthode* en est un élément constitutif. La réception de certaines attitudes de Stefan George par le fascisme allemand et le succès actuel de l'œuvre graphique d'Aubrey Beardsley sont à la base de cet essai d'élucider, par un va et vient entre le passé et le présent, quelques productions de l'esthéticisme du fin de siècle et l'utilisation de ces productions soit par les manipulateurs fascistes, soit par l'industrie, soit par l'opposition bohémienne des métropoles occidentales. La comparabilité entre, d'une part, le dessinateur anglais, d'autre part, le poète allemand et son cénacle est garantie non seulement par une situation historique analogue mais surtout par une expression esthétique de cette situation dont le centre commun est l'image, le culte de l'image. En interprétant *The Mirror of Love* de Beardsley, des photographies de George aussi bien que l'œuvre poétique de l'auteur allemand proprement dite, Mattenklott arrive à esquisser une sensibilité esthétique très particulière, qui se veut oppositionnel, contestataire mais qui — en s'intégrant par exemple à l'esthétique de la marchandise — devient un élément fonctionnel du développement capitaliste

III

La discussion internationale en littérature comparée a fini par démontrer que la controverse entre les écoles positiviste (« française ») et formaliste (« américaine ») n'avait pas beaucoup de sens puisque l'abstraction de l'histoire réelle caractérisait — à différents degrés, il est vrai — l'une aussi bien que l'autre. La discussion actuelle porte plutôt sur le problème de savoir comment on peut analyser le caractère historique des œuvres littéraires désormais mis hors de doute, tout en tenant compte de leur spécificité esthétique. Aux limites des réponses qu'on essaye d'y donner il y a, d'une part, la méthode « individualisante », d'autre part, la méthode qui tend à généraliser, la méthode « nomothétique ». C'est à cette discussion que je voudrais, en concluant, rapporter les travaux dont je viens de vous rendre compte.[25]

Je me réfère une dernière fois à Peter Szondi, peut-être le plus important — parce que le plus lucide — de nos chercheurs en sciences littéraires. En 1962, Szondi publia un traité *De la connaissance philologique*[26] qui résume les arguments mais aussi les apories de la méthode que j'ai appelée individualisante. Selon la thèse de ce traité, c'est seulement en analysant l'histoire dans l'œuvre d'art en non pas l'œuvre d'art dans l'histoire

qu'on saurait satisfaire entièrement à ce que l'œuvre d'art demande au critique (« [...] einzig *die* Betrachtungsweise dem Kunstwerk ganz gerecht wird, welche die Geschichte im Kunstwerk, nicht aber die, die das Kunstwerk in der Geschichte zu sehen erlaubt »).[27] Szondi continue: « C'est un devoir de la science littéraire de parvenir, en faisant abstraction de l'œuvre solitaire, à la vue d'ensemble d'une période plus ou moins homogène du développement historique. Et on ne doit nier que l'interprétation d'un passage ou d'une œuvre isolée peut profiter d'un tel savoir universel, si problématique soit-il. Mais il ne faut pas négliger que chaque œuvre d'art est caractérisée par une tendance monarchique [...]. Cette vue d'ensemble ne doit provenir que de la somme de ce qu'on a compris dans son individualité, et en aucun cas la connaissance du particulier ne doit être confondu avec sa subordination à une généralité historique. »[28] Il y a du problématique et du juste dans ces explications. Du problématique: parce qu'elles maintiennent la différence « extrinsèque » / « intrinséque » qu'on connaît depuis *The Theory of Literature* de Wellek et Warren et qui tend à transformer la différence catégorielle entre réalité et fiction dans l'affirmation d'une autonomie illusoire de l'art; du problématique aussi parce qu'il n'y a pas d'argumentation *directe* contre la priorité de l'histoire littéraire comme vue » d'ensemble » et parce que Szondi semble suggérer qu'une telle histoire pourrait résulter d'une seule addition d'interprétations individuelles. Du juste: parce que la science littéraire ne doit négliger ni la différence catégorielle entre les œuvres et la réalité, ni le caractère de prétendue autonomie que beaucoup d'œuvres — et non seulement celles des symbolistes — ont acquis; du juste enfin parce qu'on ne saurait souligner trop les dangers de tout procédé qui au lieu d'analyser les données historiques accuse une tendance à les subordonner à des idées préconçues désormais hors d'atteinte de toute réflexion et de toute expérience. Bien que Szondi eassaie de différencier, la dichotomie diltheyienne entre les sciences exactes et les sciences humaines, entre « comprendre » (« verstehen ») et « expliquer » (« erklären ») l'amène à une distinction non dialectique entre l'individuel et le général. Individuel, chez lui, cela veut dire, dans le sens d'une négation, non pas général. Mais l'individualité de chaque manifestation culturelle n'est compréhensible que si l'on a recours aux questions de genre et de style, aux normes esthétiques, aux moyens de production techniques et à la censure, à la socialisation particulière à chaque classe et à chaque groupe, à l'organisation du travail artistique etc. Dans la mesure où l'on ne tient pas compte de ces généralités on peut prétendre que l'individualité même des œuvres ne peut pas être analysée exactement parce qu'elles toutes affectent les œuvres dans leur essence même. L'individuel lui-même est général dans la mesure où il s'inscrit dans un contexte historique, il provient de ce contexte, il agit sur ce contexte. Son individualité est indice de la situation historique générale, elle-même individuelle en ce sens qu'elle ne se répète jamais. Donc, il ne faut pas confondre la distinction entre les sciences exactes et les sciences humaines avec celle entre le général et l'individuel. *La tension dialectique entre les deux, l'individuel et le général, est différente dans les deux domaines.*

Viktor Žirmunskij, le grand comparatiste soviétique, a prononcé en 1966, lorsqu'il fut nommé doctor honoris causa à Oxford, sa profession de foi comparatiste. Il y développa entre autres: « Literary movements in general and literary facts in particular, considered as international phenomena, are partly based on similar historical developments in the social life of the respective peoples, and partly on the reciprocal cultural and literary intercourse between them. When considering international trends in the evolution of literature we must therefore distinguish between typological analogies and cultural importations or 'influences' which are themselves based on similarities of social evolution. Comparative study of literature in this sense presupposes as its basic principle the notion of unity and regularity in the social evolution of mankind

in general. Similarities in the realm of ideas between peoples at similar stages of historical development are based on parallelisms in their social organization — parallelisms which can be tried even between Western European and Central Asian peoples during the age of feudalism. Typological analogies or convergences of the same kind between the literatures of distant peoples, not in direct contact with each other, are far more common than is generally supposed. This fact was confirmed by my studies in the folklore and the classical medieval literature of the Iranian, Arabic, and Turkic nations of the Near and Middle East as compared with those of the Germanic, Romanic, and Slavonic West. Certainly, the convergences are always tempered (as in other spheres of social life) by specific divergences caused by local and national peculiarities of historical development. The comparative study of these common trends of literary evolution leads to a comprehension of some of the general laws literary development and of their social preconditions, and at the same time to a deeper understanding of the historical and national peculiarity of each individual literature. »[29]

Voilà une réponse convaincante aux essais de réduire la littérature comparée soit aux questions positivistes sout à un formalisme ahistorique. Bien que Žirmunskij, lui aussi, maintienne pour les sciences humaines une distinction entre l'individuel et le général qui paraît être identique avec celle entre sciences exactes et sciences humaines, on ne saurait surestimer l'importance de ses remarques sur la régularité de l'histoire littéraire. Et ce qui me paraît encore plus important: Ce ne serait surestimer Žirmunskij que de considérer que, tout en se servant des hypothèses et des résultats de la théorie marxiste, il a développé ses concrétions à partir d'un très riche matériel historique. Par le sérieux de ces efforts il prend ses distances avec toute construction de l'histoire littéraire qui utilise le concret seulement pour jalonner de quelques détails destinés à illusionner le public des idées préconçues. Et je crois, pour finir, que nos meilleurs travaux comparatistes — il faut y compter ceux de Szondi lui-même en premier lieu — bien qu'ils n'embrassent que quelques littératures de l'Ouest et se concentrent sur l'histoire génologique — ne sont pas aussi éloignés des meilleurs recherches dans les pays socialistes qu'on le pourrait croire si l'on en jugeait seulement d'après les croisées méthodologiques.

(Université de Giessen, RFA)
Gerhard R. Kaiser

NOTES

[1] Höllerer W., *Die Vergleichende Literaturwissenschaft in Deutschland nach dem Kriege*, dans: Rivista di letterature moderne e comparate 1952, pp. 285—299; du même auteur, *Le littérature comparée en Allemagne depuis la guerre*, dans: RLC 1953, pp. 27—42; H. Rüdiger, H., *Comparative Literature in Germany*, dans: YCGL 1970, pp. 15—20.

[2] Frankfurt am Main 1968.

[3] *Wahrheit und Methode*, Tübingen [3]1972, p. 220.

[4] *Aspekte der Kunstperiode . . .*, dans: H. R. J.: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main 1970, pp. 107—143 (citation: pp. 141 s.)

[5] Dans: Kolbe, Jr. (éd.): *Neue Ansichten einer künftigen Germanistik*, München 1973, pp. 75—101.

[6] Pichois, Cl. et Rousseau, A. M., *La littérature comparée*, Paris 1967 (traduction allemande: Düsseldorf 1971); Weisstein, U., *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart . . . 1968 (traduction américaine: Bloomington et London 1973).

[7] Habermas, J., *Zu Gadamers »Wahrheit und Methode«* et *Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik*, dans: *Hermeneutik und Ideologiekritik. Mit Beiträgen von Karl-Otto Apel . . .*, Frankfurt am Main 1971, pp. 45—46 et 120—159.

[9] Jost, Fr., *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis et New York 1974.
[9] Berlin et New York 1973.
[10] *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les « Pensées » de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris 1959, p. 20.
[11] *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn*, Bern et München 1962.
[12] Frankfurt am Main 1972.
[13] Edition utilisée: Hamburg [4]1960.
[14] Voir: *Der Epochebegriff im Lichte der französischen Préromantisme-Forschung*, dans: Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung 1934, pp. 124—140. Cependant, Friedrich lui-même avait écrit sa « Dissertation » sur un sujet comparatiste par excellence: *Abbé Prévost in Deutschland. Ein Beitrag zur Geschichte der Empfindsamkeit*, Heidelberg 1929.
[15] A partir de la septième édition sous le titre: *Theorie des modernen Dramas. 1880—1950*. Edition utilisée: Frankfurt am Main 1966.
[16] *Dialektik und Formalismus. Kritik des literaturwissenschaftlichen Idealismus am Beispiel Peter Szondis*, dans: Das Argument, t. 49 (1968), pp. 466—492.
[17] Betz, A., *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*, München 1971; Oesterle, G., *Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepoche*, Stuttgart 1972.
[18] Stuttgart 1971.
[19] Ibid., p. 8.
[20] Ibid., p. 209.
[21] *Poesie und Prosa. Liebe und Arbeit. Goethes »Bräutigam«*, dans: H. S.: *Der Bürger als Held. Sozialgeschichtliche Auflösungen literarischer Widersprüche*, Frankfurt am Main 1973, pp. 51—85.
[22] Frankfurt am Main 1973. — Du même auteur, *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt am Main 1973 (avec une bibliographie des écrits de Sz.); *Das lyrische Drama des Fin de siècle*, Frankfurt am Main 1975 etc.
[23] *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels*, pp. 186s.
[24] München 1970.
[25] Qu'on me pardonne si, des nombreux travaux à caractère comparatiste, je ne retiens, en supplément, que les suivants, eux aussi relevant du domaine génologique: Walter Hinck: *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien*. Stuttgart 1965; Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*, München 1969; Hans Gerd Rötzer: *Picaro—Landstörzer—Simplicius. Studien zum niederen Roman in Spanien und Deutschland*. Darmstadt 1972. — En 1963, « Poetik und Hermeneutik », une équipe de chercheurs parmi lesquels il faut compter quelques-uns de nos meilleurs savants, s'est constitué à Giessen; le centre actuel en est aujourd'hui à Konstanz. Tous les volumes, publiés par cette équipe, touchent plus ou moins des questions comparatives, p. e.: Manfred Fuhrmann (éd.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971.
[26] *Über philologische Erkenntnis*, dans: P. Sz., *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis;* édition utilisée: Frankfurt am Main [2]1970, pp. 9—34.
[27] *Über philologische Erkenntnis*, p. 22.
[28] Ibid., pp. 22s.
[29] *On the Study of Comparative Literature*, dans: Oxford Slavonic Papers 1967, pp. 1—13 (citation: pp. 1s.).

Der Positivismus: Illusion und Desillusionierung

Béla G. Németh: Létharc és nemzetiség

Existenzkampf und Nationalität, Magvető Könyvkiadó

Budapest, 1976, 560 S.

Die häufige Erwähnung der geistigen Selbstgefälligkeit des 19. Jahrhunderts, seines Glaubens an die Wissenschaft, an die Entwicklung, seines träumerischen Vertrauens ist zu einem Gemeinplatz geworden. Die industriellen-landwirtschaftlichen Allegorien der bildenden Künste der Zeit, die monumentalen Eisenkonstruktionen der Weltausstellung, die Ansprachen und Phrasen verkündeten und nährten diesen Optimismus; gegen dieses wissenschaftlich-technische Traumbild jedoch wandten sich die bösen Ahnungen der Dichter und Denker, die sich in der Lyrik und im Roman ausdrückende Einsamkeit und Heimatlosigkeit, das Krankheitsgefühl und das Sich-weg-sehnen-Wollen der Musik, bald sogar auch die Enerviertheit, die Schwüle, die dekorative Dekadenz des Fin de siècle. Im Vertrauen, in der Hoffnung lebte noch viel von der Romantik fort, — denken wir nur an Victor Hugo und Mór Jókai —, doch genau so war dies im Zweifel und in der Aussichtslosigkeit. Zur gleichen Zeit ist aber all das, sowohl das Vertrauen als auch der Zweifel, ein Auftreten auch gegen die Romantik, von der sich die zweite Hälfte des Jahrhunderts noch nicht ganz frei machen konnte. Es scheint so, als ob in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zweierlei Denkweisen miteinander kämpften, nachdem ihre Gegensätze schon lange Zeit hindurch unerledigt geblieben waren: die eine war die Romantik, die andere der Positivismus, dessen Analyse sich die Studien des Bandes von Béla G. Németh zum Ziel gesetzt haben. Über diese Duplizität im Denken des 19. Jahrhunderts wird unser Jahrhundert mit seinen Denkern und seiner Kunst hinausschreiten —, am meisten aber mit seiner Geschichte, die sowohl das grenzenlose Vertrauen als auch die Aussichtslosigkeit widerlegt, und sich dabei auch keiner Erschlaffung überlassen darf.

Der Studienband *Existenzkampf und Natonalität* von Béla G. Németh übernimmt teils die Aufgabe, einen vergleichenden Überblick über die Erscheinungen des Positivismus zu vermitteln, teils bietet er die Vorergebnisse der kurz vor dem Abschluß stehenden großen Synthese der Geschichte der Kritik des Autors. Die beiden Themen berühren einander: die Geschichte der Kritik der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ist zugleich die Geschichte einer Abart des Positivismus. Der Essay über die Arany-Monographie von Frigyes Riedl, die hinter dem Buch auch die Krisen der Laufbahn, die Hinfälligkeit einer Haltung getreu umreißt, sowie die Abhandlungen über die Zeitschriften *Figyelő* und *Irodalomtörténeti Közlemények* hängen mit den ersten Schriften des Bandes zusammen, die die Erscheinungen der ungarischen und der Weltliteratur nach 1867 mit dem Bericht über das Vorhandensein des Positivismus darstellen. Dieses und anderes behandelt Béla G. Németh, indem er es miteinander konfrontiert, und nur diese vergleichende Methode kann die wesentlichen Zusammenhänge darlegen, dies kann die Umrisse der Erscheinungen klarlegen. Mit dieser Methode treten in seinem Buch die wirklichen Verwandten der Lyrik von János Arany vor uns hin, erhalten sogar die Mängel der ungarischen Literatur Bedeutung: z. B. das Fehlen jener Romanmethode, die sich jedoch seit Balzac verbreitet und u. a. auch in der polnischen Literatur eine so wichtige Rolle spielt.

Im allgemeinen wird die Romantik nur mit ihrer Vorgeschichte konfrontiert, mit ihrem gleichzeitig auftretenden Gegensatz jedoch nicht. Mit dieser kritischen Bemerkung beginnt Béla G. Németh die Analyse der ungarischen und europäischen Erscheinung des — seiner Meinung nach — die Romantik ablösenden Positivismus. Diese Analyse kommt zu Er-

kenntnissen, zu denen die nur in Tendenzen denkende Literaturgeschichte nicht gelangen konnte. Die Ergebnisse von Béla G. Németh wurden auch gefördert, daß er es nicht aufgrund der klareren Problematik des Romans, sondern aufgrund von weniger eindeutigen, zum Realismus im Roman kaum parallel verlaufenden Erscheinungen der Lyrik unternahm, die Epoche zu determinieren. Damit hatte er die schwierigere und bisher vernachlässigte Aufgabe übernommen, doch als er die Eigenständigkeit des Romans und der Lyrik beleuchtete, entdeckte er zwischen den beiden Gattungen dieser Epoche auch neuartige Zusammenhänge. All das, was der Autor in Verbindung mit der Rolle, mit den gattungsmäßigen und poetischen Folgen des Positivismus nachweist, bietet ihm die Grundlage zu einer neuen Systematisierung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die eine vergleichend-konfrontierende Untersuchung der ungarischen Literatur realisieren könnte, und uns unsere Nationalliteratur in das Netz der weltliterarischen Prozesse und Erscheinungen gefaßt sozusagen in einer neuen Beleuchtung vor Augen führen könnte.

Béla G. Németh faßt den Positivismus nicht als zusammenhängendes philosophisches System sondern als Denkweise auf und dehnt damit auch sein Untersuchungsgebiet aus. Mit vollem Recht tritt er für die Untersuchung der Ideologie ein, er vermißt in den neueren Werkdeutungen die Untersuchungen der Mittlerrolle der Ideologie. All das, wozu ihn die Verfolgung der Spuren der Ideologie des Positivismus führt, beweist auch das am Anfang des Buches Gesagte, die Wichtigkeit einer derartigen Forschung.

Eine derartige fruchtbare Behandlung des Themas Positivismus regt auch uns zum weiteren Nachdenken an, weil all das, was Béla G. Németh über diese Frage sagt, auch eng die historische sowie theoretische Beurteilung der Romantik und des Realismus berührt. Es ist sicher, daß der Positivismus die entgegengesetzte und zugleich begleitende, kritische Begleiterscheinung der Romantik ist. Der Beginn des »Untergangs« der Romantik ist aber eine strittige Frage, besonders wenn wir ganz Europa in Betracht ziehen — und nicht nur die deutsche Romantik, die zwar die charakteristische, am meisten programmatische, doch bei weitem nicht alleinige maßgebende Erscheinung ist, in einem Grade, daß wir die polnische Romantik auch für weiter vorwärts dringend halten können als diese. Die Denkweise des Positivismus hat die Romantik nicht in einem Grade abgelöst, als sie sich eher mit ihm vermischt hat, bzw. hat sie sich gegen sie gerichtet, ohne sie ganz beseitigen zu können. Es ist bereits erwähnt worden, daß das Dilemma dieser beiden Richtungen, dieser beiden Möglichkeiten erst vom 20. Jahrhundert überwunden werden konnte.

Besonders wenn wir die Lyrik vor Augen halten —, und gerade aufgrund der Studie von Béla G. Németh — läßt all das, was sich aus einer der bedeutendsten Abhandlungen des Bandes ergibt, d. h. Erscheinungen wie z. B. die Varianten des Stoizismus oder der Melancholie oder die Klassizisierung oder der »überführende« Symbolcharakter in der Lyrik jener Epoche, all das läßt uns auf ein Wegsuchen der Literatur schließen, bei dem der Positivismus nicht das auslösende, sondern viel eher das hineinspielende Moment, eine Komponente gewesen sein konnte. Die Modalität der Lyrik der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, um einen der glücklichsten Termini des Autors zu verwenden, stimmt nur wenig mit der positivistischen Denkweise überein, obzwar sie von ihr auch nicht unberührt geblieben ist. Die wichtigste zu entscheidende Frage ist folgende: in welchem Maße dürfen wir all das, was die Lyrik dieser Epoche in ihrem Stoizismus und ihrer Melancholie, in ihrer Klassizisierung und ihrem Symbolismus hervorgebracht hat, mit der auslösenden Wirkung — eventuell gerade als Reaktion — des Positivismus erklären. In dieser Konfrontation, die nicht gerade übertrieben ist, wenn auch nicht gerade ungewohnt, geraten Arany, Baudelaire und Browning nahe zueinander —, doch ist ein großer Nutzen der vergleichenden Methode, daß sie uns zwingt, das Gewohnte zu verlassen. Die Momente, die die drei Dichter nahe zueinander bringen, weisen jedoch auch auf die charakteristischen eigenen Wege dieser drei Dichter hin —, auf drei Wege, deren weitere Stationen Attila József, bzw. Apollinaire und T. S. Eliot sind.

Die »gattungsmäßigen Folgen« des Positivismus lassen sich am leichtesten im Roman ergreifen: der realistische Roman des 19. Jahrhunderts, wie wir ihn bei Balzac, Flaubert, Keller und Kemény kennen —, ist vom Positivismus geschaffen worden. Mit Recht beruft sich Béla G. Németh auf das Vorwort zur »Menschlichen Komödie« aus dem Jahre 1842, und hierzu können wir hinzufügen, daß die Fundierung dieses Vorworts schon bei Balzac schon in den 1830er Jahren gegeben ist —, doch ist außerdem auch gewiß, daß die Verwirklichung der positivistischen Denkweise weder bei Balzac

noch bei Flaubert die endgültige Beseitigung, Aufhebung der Romantik bedeutet.

Wie sehr es auch außer Zweifel steht, daß dem realistischen Roman des 19. Jahrhunderts ähnliche Werke in früheren Epochen nicht entstanden sind, und wie gewiß es ist, daß Balzac vom Positivismus zur Verwendung von Themen und soziographischen Aufgaben, von wirtschaftlichen, milieumäßigen, politischen und gesellschaftlichen Motiven bewogen wurde, die vor ihm nie zu Gegenständen der Literatur geworden sein konnten, so sicher ist es auch, daß man die Inspiration des Positivismus nicht für die einzige Quelle und Möglichkeit des Realismus halten darf. Häufig begegnet man in der Literaturtheorie und in der Ästhetik der arglosen Identifizierung von Positivismus und Realismus —, und diesem Irrtum gegenüber kann nur die Auffassung des dialektischen Materialismus vom Realismus den richtigen Standpunkt bedeuten, — zu dem auch das Durchdenken der Analysen von Béla G. Németh führt. Auf die Verschiedenartigkeit von Positivismus und Realismus kann am ehesten der Realismus Stendhals aufmerksam machen, dem der Positivismus grundlegend fremd ist.

Auch der kausale, erfahrungsmäßige Charakter des Romans des 19. Jahrhunderts kann nicht zur Gänze vom Positivismus abgeleitet werden, und Béla G. Németh macht auch auf die Romane von Victor Hugo, Jókai und Sienkiewicz aufmerksam, die diesem Prinzip immer entsprochen haben. Doch wenn diese Beispiele einem auch suggerieren, daß dieses Prinzip der Romantik überhaupt nicht fremd ist, dann kann aber auch die nostalgiereiche, ironische Kompositionsweise einzelner deutscher Romantiker nicht für die ausschließliche Besonderheit der Romantik gehalten werden. Béla G. Németh weist auch darauf hin, daß der Roman des 20. Jahrhunderts vor allem auf diese romantische Vorläufer zurückgreift, da er die kausale, erfahrungsmäßige Kompositionsweise der Romantik und des Realismus immer mehr außer acht ließ. In Wirklichkeit können die Entsprechungen der romantischen Ironie und Nostalgie auch in nicht-romantischem Milieu gefunden werden —, in den Romanen Goethes, und vor allem im Wilhelm Meister, doch sogar noch bei Balzac und noch häufiger bei Stendhal. Die Überwindung des kausalen, erfahrungsmäßigen Prinzips ist Tolstoi und noch mehr Dostojewski eigen —, d. h. sie ist allen wirklich großen Romanschriftstellern eigen. Gerade deshalb kann die Ablehnung der kausalen Komposition nicht typologisch oder historisch-gattungsmäßig gedeutet werden: dazu ist sie eine viel rätselhaftere, kompliziertere Erscheinung, die sich der literarhistorischen Annäherung entzieht.

Es wurde bereits erwähnt, daß Béla G. Németh zwei Themen in die Studien des Bandes aufgenommen hat: ein ideengeschichtliches (die konfrontierende Untersuchung der Erscheinungen des Positivismus) und ein kritikgeschichtliches Thema (das auch zu dem vorherigen gehört). Seine Methode ist zwar doppelt: zum Teil eine typologische, zum Teil eine poetische Methode. Die beiden Themen und die beiden Methoden vereinigen sich in der Hebbel-Studie, die sozusagen die Achse des Bandes bildet. Das Tragikumgefühl, außerdem das Wanken zwischen der Hegelschen Freiheitsidee und dem positivistischen Determinismus, machen Hebbel am meisten mit Imre Madách verwandt. Die Hebbel-Studie ist zugleich eines der schönsten Beispiele für die poetische Methode von Béla G. Németh: er bleibt nicht bei einzelnen Werken stehen —, was die umfangreichere, doch leichtere Aufgabe ist —, sondern charakterisiert summierend, plastisch das gesamte dichterische Lebenswerk. Ausgezeichnet sind jene Zeilen, die den auf der Ebene der Allegorie stehenbleibenden Hebbel behandeln, oder jene, die auf eine damit verwandte Erscheinung, auf den Monolog-Charakter seiner Dramen verweisen —, darin ist Hebbel wiederum auf halbem Wege stehengeblieben, während Browning die konsequente Lösung vertritt.

Zum Nachdenken anregende Zusammenhänge weist seine Babits-Studie auf, die Kritik Béla G. Németh's am Standpunkt von Babits in bezug auf die Charakterologie der Nation ist in vielen Hinsichten auch berechtigt.

Mit seinem früheren Studienband *Mű és személyiség* [Werk und Persönlichkeit], sowie mehreren anderen Schriften zusammen bewegt sich der Band *Existenzkampf und Nationalität* von Béla G. Németh auf reifen, neuen Wegen. Der Band stellt uns eine neue, eine spezifische und individuelle Konzeption realisierende Wissenschaftlerpersönlichkeit vor, die schon eine der bedeutendsten Gestalten der ungarischen Literaturwissenschaft ist, auf dem Weg hin zu Werken, die das Lebenswerk erfüllen werden.

István Sőtér

Studies in 18th Century Literature

Edited by Miklós J. Szenczi and László Ferenczi. Akadémiai Kiadó, Budapest, 387 pp.

This bilingual volume (French and English) has come out with the cooperation of the Comparative Sciences Institute of the Sorbonne and the Hungarian *Irodalomtudományi Intézet*. Its aim was to substantiate the important chapters of the comparative history of European literature dealing with this age. Studies by eleven authors (among them three foreigners) are to be read in the book.

The introductory passage by István Sőtér refers to the radical change literary and art criticism underwent in the second half of that century. The appropriate volume of the comprehensive work by René Wellek *(A History of Modern Criticism.* Vol. I. The Later Eighteenth Century) also demarcates the subjects of this volume, insofar as an important passage of Wellek's book reaches the conclusion that this change manifests itself in the desintegration of neoclassicist theory passed down from Antiquity and codified in France and Italy in the previous centuries, and in the collaterally crystallizing efforts towards romanticism.

Naturally — since these studies give only a basis and are the products of personal research — certain topics are not necessarily interconnected strictly; synthetic and theoretical writings alternate with historical topics, more spacious surveys with detailed analyses of concrete phenomena. The editors have claimed to arrange the material of the volume proportionally, to stress the importance on the teaching which certain studies bear for the whole age. The first large-scale study (Miklós J. Szenci: *The mimetic principle in later eighteenth century criticism*) discusses the problems of the origin and the variants of neoclassic poetry, and, with this, examines the processes which evoke the modifications and then the surpassing of mimetic principles. The study richly illustrates the theoretical work being done at that time; moreover, a critical introduction to the viewpoint of international comparative literature is supplied. In addition to the chosen theoretical viewpoints — from Plato to George Lukács — almost everyone who has dealt substantially with mimetic representation appears in the examplary apparatus. Although the following two studies László Ferenczi: *Voltaire. Les problèmes de la poétique et de l'historiographie* and Kálmán Ruttkay: *The crisis of English comedy in the early eighteenth century* seem to be only partly complete compared with the former; they are connected with its main thoughts. In a closer point of view Voltaire's poetic principles are typical examples of enlightened classicism, examples, which are in contact with a general European tradition, although — as single pieces — bearing typical marks of a particular age. The crisis of English, comedy, on the other hand, denotes the change of function in drama, shows the transition from the close world of court-culture, a world which incessantly loses its importance, towards civic art which bears the mark of civic ideals. This transition is a hard and difficult process both in its substantial and aesthetic aspects. Kálmán Ruttkay analyses early eighteenth century English comedy very thoroughly, important even in its theatrical and historicultural point of view.

Historical concreteness and, with this, the abundance of analytical views and the volume of works selected for scrutiny, is characteristic of all studies of the volume: we cannot give here even a simple enumeration of them. The study by Mihály Szegedi Maszák *(English poetry in the age of sensibility. A typological approach)*, for example, almost bears the weight of a book. He does not scrutinize historically the sentimental traits of English poetry, but draws up categories through which this phenomenon (sensibility) can be approached and defined. The historical approach is only one possibility among these. He distinguishes between psychological-philosophical and aesthetical dimensions, examines the vocabulary, the stylistic formations, that is, the stylistic dimension in many respects. The study makes an effort to set the primary and secondary features of the poetry of the age in one frame, from historical determinants and ideological elements to alliterations and similes. When drawing a final lesson, it refers to Blake, whose poetry alone illustrates the originality and shortcomings of this period, blazing a new trail by expressing his dissatisfaction with the utilitarian-didactic conceptions of poetry, but failing in the realization of his aim.

Similar questions of Italian literature come next in the study by Péter Sárközy *(Le settecento et le romantisme italien)* who analyses the circumstances in which romanticism appeared.

The piece by László Gáldi *(Réflexions sur le style lyrique français au siècle des Lumières)* is confessedly concerned with poetics. It reveals the innovation brought in by the poetry of the Enlightenment, whose many poets — by new devices, a genuine way of looking at things and in spite of being poetically uneven and changing-levelled — paved the way for the triumphant romantic poetry.

Jacques Mounier chose an important topic *(Jean-Jacques Rousseau en Allemagne dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle)*, since the influence of Rousseau was of epochal importance in all of Europe. In connection with Germany it is enough to refer to the *Sturm und Drang*, to the young Goethe, and, above all, to Herder, whose ideas, expanded from Rousseau, radiated on over East Europe. The piece by Jacques E. Bertrand *(Madame Genlis et ses deux voyages en Angleterre)* gives us a picture of the interesting concurrence between two particular intellectual milieux; it introduces England in the mirror of intellectuality represented by Mme Genlis, and, in this respect, it bears a cultural-historical concern. J. H. Tisch *(Irregular genius: Some aspects of Milton and Shakespeare on the Continent at the end of the eighteenth century)* has one of the studies bearing the most open-minded ideas. It gives a very thorough survey of the contemporary interpretation, effects, reception and presence of œuvres or certain works of Milton and Shakespeare; East-European literature including Hungarian, is also referred to. Incidentally East European topics are treated rather adversely in the volume. Naturally, there is an explanation for this. In the first place about that time these literatures project their contemporary national characteristics for which the main ideas of the West European Enlightenment served as a sort of model. So as a matter of course this volume accentuates universal rather than specific national features. In the projected synthesis, the latter is perhaps a task to be dealt with in the next phase. All the same, there is a pronouncedly East European topic, the study of Mária Kajtár: *German Illuminati in Hungary*. Illuminees are a secret society, similar to free-masons; however, it cannot be treated as a mere feature of Masonry. Its origins lay in the furtherance of political aims; a lot of Hungarian intellectuals were in direct contact with it, and even more were aware of its existence and were interested in it.

The volume closes with the work of Tibor Kardos *(Éléments romantiques dans le poème « Dei Sepolcri » de Foscolo)*. This searching analysis — due to one of the aims of the volume — examines the origins of the romantic stylistical characteristics, pointing out that the features of the sentimentalist and preromantic grave-poetry underwent a complete transformation in Foscolo's poetic world, which was in fact inspired by Homer, Petrarch and the Italian people's spirit.

From our short inquiery one can draw the conclusion, in the first place, that the elaboration and compiling of congenial topics may help the formation of synthetic viewpoints and methods even when certain authors are not themselves driven by such ambitions directly, but, by the mere fact of things, they publish the results of their own personal research. New methods and viewpoints, that is to say, are present not so much in intention, but in the results of international research with the results of comparative literature, which can be drawn, applied and built on.

Experts on literature are concerned with the problem of transition and this concern is undoubtedly correct. We can speak about it in two connections in that age. In a loose sense: the place of common aesthetic views and artistic practice stretching back to antiquity and influenced by great European traditions is taken up by new attitudional elements claimed and developed by the citizenry, and genres which deviate radically from the traditional. In a narrower sense: the historical *how* of this change. When we speak about the style of an age, we cannot postulate such an ideolgical-artistical unity or correspondence as was proclaimed by Reger Laufer and those who agreed with him, since, in reality, there are always new components, and without their disintegration and surpassing, literary development could not be imagined. The studies of this volume give evidence of the relatedness or natural intertwinings of intention and efforts, of stylistical characteristics and rendering methods. And in the mechanisms of effects there is also specific selectivity, the cause of which is hidden not only in adopted views and products but in the historically always concrete determinedness of the recepient mental atmosphere. One of the main proceeds of the volume is the scrutiny of generally succeding tendencies, of historical conditions of intellectual and artistic currents, and the documented seizing of those contact points through which the difficult system of literary connections comes into existence and is called into vivid action.

Antal Wéber

Jean Ehrard: Le XVIIIe siècle. I. 1720–1750

Littérature Française IX. Collection dirigée par Claude Pichois, Paris 1974, Arthaud, 450 pp.

Nous avons trouvé une véritable délectation intellectuelle à étudier l'ouvrage de Jean Ehrard, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand parce que — entre autres — on n'y relève aucune trace de ces conceptions tombées en désuétude, qui, il n'y a pas encore si longtemps, voilaient souvent la splendeur de la littérature du XVIIIe siècle et surtout de sa première moitié, traitée par l'auteur, splendeur annonçant effectivement une aube nouvelle. L'éminent auteur, dont les œuvres précédentes aussi — entre autres, la magistrale *Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Chambéry, 1963 — ont compté parmi les manifestations marquantes de la nouvelle vague dans la recherche sur les Lumières, évite de suivre dans les structures de son nouvel ouvrage celles quasiment devenues obligatoires des synthèses de l'histoire littéraire à la mode ancienne, qui rattachent les unes aux autres les différentes créations à l'aide d'une chronologie quelconque. Ehrard passe d'abord en revue les tendances et genres dominants de la période allant de 1720 à 1750, puis, approximativement sur le même nombre de pages, il met en valeur quatre *œuvres majeures* et en fournit des analyses bien assises.

Il nous manque la place pour présenter en détail ce volume riche en conceptions neuves, nous allons donc mentionner surtout celles qui nous semblent suggestives dans les recherches hongroises sur le XVIIIe siècle.

Dans le premier grand chapitre — *L'Aube des Lumières* — l'auteur examine les corrélations entre les lettres et la société. On est à une époque de paix, de calme et de prospérité relatifs, marquée, selon lui, en France, par le compromis de l'aristocratie et de la bourgeoisie. Ce même chapitre nous offre un intéressant tableau des types d'écrivains français d'alors et de leur place au sein de la société. De la petite-bourgeoisie à l'aristocratie, toutes les classes, toutes les couches sociales sont représentées parmi eux; cependant l'homme de lettres capable de vivre de sa plume est encore rare. Tel a recours à son héritage, tel à ses revenus de prêtre, de professeur, de médecin, etc.; mais il y en a toujours qui sont à la recherche de mécènes du grand monde. Cependant, en France, l'aliénation féodale du mécénat commence déjà à céder la place à l'aliénation mercantile de l'offre: le livre devient marchandise — marchandise soumise aux lois du marché.

Toutefois, les auteurs ont encore beaucoup de querelles avec l'Église et l'État; plus d'une fois, ils se trouvent sous menace d'emprisonnement et doivent mener un âpre combat pour faire reconnaître leurs droits. La grandeur du siècle des Lumières est non en dernier lieu, selon Ehrard, « d'avoir définitivement doté l'écrivain de son statut moderne d'intellectuel »; il est devenu un individu marginal, « un individu dont l'existence seule est ressentie comme une menace par toutes les formes du conservatisme et du conformisme ».

Après une description du petit univers conditionnant la vie littéraire — établissements scolaires, académies, loges maçonniques, les salons, naturellement, voire même les cafés —, nous avons un tableau succinct, mais tout de même riche et varié, du nouvel horizon des idées, dont le cosmopolitisme, l'exotisme, ainsi que de cette religion raisonnable et de cette conception de la nature qui ont conduit à la naissance de la philosophie optimiste du « tout est bien ». Face au scepticisme aristocratique et au pessimisme chrétien, nous assistons à l'apparition d'une morale naturelle qui « lie le plaisir et la vertu », cela en ne dissociant plus, désormais, l'individuel du social. Les adeptes de cette mentalité nouvelle croient encore à « l'harmonie providentielle de l'instinct et de la raison, de la nature et de la vie sociale »; ainsi, jusqu'au milieu du siècle, ils ne témoignent pas d'agressivité, ils penchent pour les compromis de bon sens avec le régime, plutôt que pour les batailles ouvertes.

Du second grand chapitre de l'ouvrage, nous allons maintenant mettre en évidence ces analyses subtiles dans lesquelles l'éminent auteur écarte une fois pour toutes et jette au rebut les catégorisations rigides, fondées sur un soi-disant antagonisme entre le sentiment et la raison. « Il n'est possible de séparer — dit-il — dans les aspirations du demi-siècle l'épanouissement de la sensibilité et l'exercice démystifiant de la raison. »

Malgré leur développement condensé, les pages traitant les modifications des genres traditionnels de la littérature et les représentants de ceux-ci comportent

nombre d'observations originales. Ainsi Ehrard reconnaît non seulement la valeur des manifestations de la poésie légère si longtemps méprisée, telles la « simplicité badine » de Chaulieu, la « Muse folâtre » de Grécourt ou l' « aimable chanson » de Moncrif, mais aussi de Crébillon fils jugé jusqu'ici grivois, pour qui Étiemble a dû plaider il y a quelque temps et qui semble avoir droit désormais à être rangé parmi les auteurs remarquables du XVIIIe siècle.

L'histoire littéraire plus ancienne a mis l'accent sur la persistance, dans ces années, du classicisme, et même l'excellent Paul Hazard qui reconnaît la « hardiesse en toutes choses » de l'époque, ne sait, en parlant de son style, que mentionner sa « timidité ». Ehrard ne se contente pas d'établir que les œuvres composées sous le signe du classicisme ne sont plus que des formes vides; il soulève aussi la question pertinente: « Comment une innovation idéologique, même prudente, s'accorderait-elle avec le pur conservatisme littéraire qu'une interprétation malveillante du XVIIIe siècle a longtemps attribué à celui-ci? Un tel divorce entre contenu et contenant — à supposer que la distinction ait un sens — serait inconcevable. » Et voici la réponse qu'il donne à sa question: « La vérité est qu'au XVIIIe siècle comme à toute époque l'originalité littéraire va de pair avec celle de la pensée. »

Les analyses de l'auteur nous convainquent effectivement que nous devons chercher l'un des traits les plus caractéristiques de la création dans la première moitié du XVIIIe siècle en sa nouvelle méthode en rupture avec les traditions classiques et en son style correspondant. Les coordonnées principales que l'auteur a également résumé dans le rapport présenté au Colloque de l'Académie des Sciences de Hongrie, à Mátrafüred, sont les suivantes — conformément à la terminologie erhardienne:

1° La subversion des genres: prédilection pour les genres marginaux et mineurs (roman, conte, drame, épigramme, poésie fugitive); — tendance à déborder la distinction des genres (au confluent du roman, du théâtre et de la littérature des idées: le dialogue) et à cultiver les hybrides littéraires; — volonté de rupture avec l'esthétique classique du style « noble » et des grands genres, confirmée par le privilège de fait accordé désormais à la prose.

2° La composition en chaîne (sinueuse, continue, nécessaire) comme fondement d'une esthétique de l'analogie et du contraste, donc d'une esthétique de la surprise. — Pertinence de la notion objective de « chaîne » pour rendre compte d'œuvres très différentes et pourtant apparentées: du dialogue dramatique de Marivaux au *Contrat Social* . . .

3° Des formes ouvertes. De la « chaîne » indéfinie au refus de la perfection classique: une esthétique de l'inachèvement. — Appel à la contribution active du lecteur: littérature d'interrogation, de « mise en question ».

Bien que leurs manifestations fassent leur apparition dans tous les genres, les réalisations les plus artistiques des nouvelles tendances se retrouvent dans la prose « alerte et incisive, nerveuse et piquante, familière et enjouée ».

Ehrard est enclin — toutefois avec quelques réserves — à désigner le nouveau style qu'il décrit pertinemment — et, dans une certaine mesure, en mettant à profit les thèses de Roger Laufer et Philippe Minguet — sous le nom de rococo. Pourtant, il souligne lui-même: « Pour donner son plein sens au rococo littéraire, il faut donc aller au-delà, d'une apparente frivolité, interroger l'esprit des formes, analyser la portée, frondeuse ou réellement novatrice, des libertés prises avec les normes classiques, dégager la vision du monde, la pensée latente qui soutiennent, orientent et souvent divisent . . . le texte explicite. »

Les analyses riches en conceptions neuves de Jean Ehrard ne peuvent guère nous laisser de doutes: c'est une nouvelle et originale tendance qui a vu effectivement le jour au sein des lettres françaises de la première moitié du XVIIIe siècle. La question reste de savoir si ce style nouveau peut être identifié au rococo si différemment défini en architecture et en peinture? En effet, les développements de Philippe Minguet (in *Esthétique du rococo*. Paris, 1966) sont précisément les moins convaincants, lorsqu'il sonde les critères d'une littérature rococo et même d'une philosophie rococo spécifique. Roger Laufer (*Style rococo, style des Lumières*. Paris, 1963) a mieux fouillé la question intéressant non seulement la littérature française, mais d'autres encore, dont la hongroise; ses analyses se révèlent aussi bien plus proches de l'univers particulier des œuvres littéraires. Mais ce qu'un audacieux bond sémantique lui fait nommer rococo ne présente, en réalité, que peu de parenté avec les phénomènes architecturaux et picturaux classés dans la même catégorie. Les tendances littéraires neuves apparaissant au XVIIIe siècle, nous ne les nommerons donc pas *rococo*, mais — selon le sous-titre de son ouvrage — *style des Lumières*. Il va de soi que des phénomènes

rococo se trouvent dans la littérature française aussi; il ne fait également pas de doute que, par rapport au legs classique, ils représentent, à leur manière, quelque chose de neuf — surtout si nous cherchons non chez Voltaire ou Diderot, ni même chez Marivaux, mais dans cet univers de l'aristocratie et de la riche bourgeoisie où, selon le témoignage quasiment unanime de l'histoire de l'art, la scintillante décoration intérieure de l'architecture rococo a vu le jour et, pour ce qui est des lettres, chez ce Crébillon fils que Jean Erhard a si heureusement caractérisé: « Cette élégance est le fait d'une aristocratie désœuvrée et qui a perdu toute fonction sociale, d'une classe qui a pour seule ressource contre l'ennui des conversations et les intrigues galantes, des liaisons passagères comme il peut exister entre des gens que le hasard, des caprices, des circonstances ont uni quelques moments. »

Certes, le rococo né dans le monde des salons, des boudoirs, des fêtes galantes ne saurait être que péniblement dissocié du style des Lumières, que, nous aussi, nous considérons comme une entité autonome, puisque les deux s'enracinent dans la même réalité historico-sociale, tout en reflétant deux de ses faces différentes, ce qui n'exclut pas l'existence entre elles d'interférences — toutefois complexes. Cependant, notre idée est que ce qui manque à la littérature caractéristiquement rococo, c'est justement la « mise en question », que Roger Laufer a désigné comme la spécificité la plus essentielle et dans une grande mesure modelante des lettres à échos philosophiques du XVIIIe siècle.

Si Jean Ehrard a sensiblement progressé dans la recherche sur la littérature, voire même sur l'ensemble de la civilisation au XVIIIe siècle et dans la solution du si intéressant problème en question, c'est aussi parce qu'il ne s'est pas imposé le terme de rococo comme une étiquette confortable: il a sagement évité de l'appliquer hâtivement, il a, d'un bout à l'autre, pris son point de départ des réalités concrètes des œuvres.

Son excellente capacité analytique nous entraîne dans la seconde moitié de l'ouvrage aussi, lorsque, d'une main sûre, il brosse le portrait — plus d'une fois enrichi de traits inconnus — des quatre auteurs — Montesquieu, Marivaux, Prévost, Voltaire — qu'il a choisis dans la république des Lettres de l'époque.

Cette œuvre anéantit une multitude de thèses surannées et cela en fait déjà une lecture passionante; elle est complétée par un *Dictionnaire des Auteurs* de belle densité et par une bibliographie qui a tenu compte des résultats les plus récents. L'ouvrage de Jean Ehrard est donc indispensable à tous ceux que les lettres du XVIIIe siècle intéressent.

Dezső Baróti

Jacques Chouillet: L'Esthétique des Lumières

Presses Universitaires de France, Paris, 1974, 230 pp.

Il est notoire que l'emploi déclaré du terme *esthétique* ne se généralisa que vers 1750, après la parution de l'*Aesthetica* d'Alexander-Gottlieb Baumgarten. Mais, auparavant non plus, les méditations sur la nature du Beau n'avaient fait défaut; voire même que, après Baumgarten encore, elles n'étaient pas à chaque fois sous le titre d'esthétique. Il est donc parfaitement compréhensible qu'en se mettant à la présentation de l'esthétique des Lumières, le professeur Jacques Chouillet (Université de Paris III) a décidé de se ranger à l'usage dans son sens plus large du terme *esthétique*. En effet, conjointement aux diverses poétiques, aux essais sur le Beau ou traités du Beau, il a étendu ses investigations à certains articles de la célèbre *Encyclopédie* française aussi. Ce qui lui a permis, même sur les 230 pages à sa disposition, de fournir un tableau d'ensemble précis de l'esthétique de l'époque des Lumières, ainsi qu'une nouvelle interprétation intéressante et convaincante de textes souvent mal compris ou mal commentés.

Il est certain que les idées esthétiques des Lumières n'auraient pu être convenablement éclairées sans leur confrontation à celles du classicisme. Mais le compte rendu original, écartant le schème traditionnel, que Chouillet nous offre sur celles-ci, retient à lui seul déjà notre attention, puisqu'il établit un ordre à toute épreuve autour des notions souvent utilisées de manière incorrectes en Hongrie aussi et des phénomènes considérés dans leur authentique réalité.

Après la présentation des conceptions esthétiques du classicisme, l'auteur analyse

pertinemment les théoriciens dits les métaphysiciens du Beau: Fénelon, Du Bos, P. André, Grouzaz, Shaftesbury et Batteux. Il s'agit de ces esprits nommés d'autre part rationalistes qui se sont plus ou moins efforcés de chercher la justification du plaisir artistique dans le ciel des idées. Des remarques frappantes nous proposent que ces métaphysiciens du Beau « admettent peut-être plus d'éléments empiriques qu'il n'y paraît au premier coup d'œil » . . . Ajoutons, pour notre part, que tel d'entre eux, par exemple, ce Batteux bien connu en Hongrie, a dû sa fortune intellectuelle précisément aux éléments empiriques de sa théorie.

Le petit volume porte, au-dessus du deuxième chapitre, plus approfondi que le premier, le titre de *Promotion du technique*. Il s'agit de ceux qui — comme en premier lieu Hume — ont, à la suite de la révolution lockienne et sous son influence, ramené l'esthétique du Ciel à la Terre. Leur conception faisait dériver le Beau d'une pratique « qui est celle du sujet opérant à partir de la première matière de la sensation. Et de même le Beau s'identifie au discours par lequel on désigne les idées ». Ce chapitre bien fourni présente, entre autres, une analyse originale des idées esthétiques de l'*Encyclopédie*, établie sur des arguments convaincants: cette œuvre majeure constitue, premièrement, « par elle-même, dans les aspects les plus techniques et les plus ardus, une certaine forme de poétique »; deuxièmement, elle « contient une mine inépuisable esthétique de son époque ».

Ce n'est pas le moindre mérite de Chouillet d'avoir enrichi d'un chapitre neuf et de poids nos connaissances sur l'esthétique des Lumières; en effet, les historiens de l'esthétique ne tiennent guère compte des articles de l'*Encyclopédie*. L'incorporation de celle-ci à l'histoire de la discipline était d'autant plus motivée que, dès leur époque, ses articles clairs et concis avaient dans une grande mesure contribués à la vulgarisation des nouvelles conceptions sur la notion du Beau. (Il n'est pas impossible qu'il en fût ainsi en Hongrie aussi, où nos bibliothèques conservaient plusieurs exemplaires de l'*Encyclopédie*.) Il va de soi que celle-ci signifie et représente aussi Diderot, dont les vues esthétiques ont été largement explorées dans un précédent ouvrage de Jacques Chouillet (*La formation des idées esthétiques de Diderot* 1745—1763. Paris, 1973); cette fois-ci encore, Diderot apparaît comme l'un des théoriciens les plus notoires de l'histoire de l'esthétique éclairée. Ce qui nous captive particulièrement, ce sont les pages démontrant le manière de Diderot de mettre en rapport le Beau et les arts et métiers.

Qu'il s'agisse de Diderot ou de tout autre penseur dans cet ouvrage captivant, nous bénéficions d'une analyse bien plus en profondeur que toutes les précédentes dans la question; ainsi, nous apprenons que les nouvelles aspirations esthétiques éclairées ont été, dans une très grande mesure, stimulées par la transformation radicale, si caractéristique au XVIIIe siècle, de l'esprit scientifique et du concept de nature, ce qui a eu pour résultat l'anéantissement définitif des canons, des modèles, des *a priori* du classicisme et la rupture totale avec le mythe idéaliste de celui-ci.

« On peut dire — telle est la conclusion succincte de Chouillet — que toute l'histoire du matérialisme dogmatique au XVIIIe siècle est celle d'un immense effort collectif entrepris pour ruiner définitivement le prestige de l'idéalisme. Il importe à la science de savoir qu'elle repose sur un fondement objectif. Et de la même manière, il faut absolument que le jugement esthétique repose sur un principe qui est dans les choses. Tout « rapport » qui n'a pas de fondement objectif est *a priori* considéré comme « intellectuel ou fictif », c'est-à-dire nul. On voit donc l'esthétique, aux prises avec les deux principes antinomiques de relativité et d'objectivité, tenter de les réconcilier en de difficiles synthèses. »

Très intéressantes sont ces vues aussi de Chouillet — elles stimulent en même temps à mener plus loin les recherches — qui soutiennent que les « écrivains de l'âge des Lumières ont voulu voir ce qui se passerait, si on poussait les solutions de l'art à la limite ».

Dans les trente dernière années du siècle, nous avons l'apparition d'aspirations esthétiques imprégnées d'une dynamique neuve et réfléchissant en même temps la chose dans la pensée scientifique des Lumières; l'auteur les englobe dans la notion d'une « esthétique du sublime », accompagne sa démonstration de subtiles analyses sur la naissance de la doctrine du génie et sur le rôle joué dans ce processus créateur par Diderot, Rousseau, Burke, les nouvelles des lettres allemandes, puis Kant.

Le nombre de nos lignes est trop limité pour donner même une simple esquisse des idées à vaste horizon qui ont permis à l'auteur de procéder à une synthèse des problèmes esthétiques passablement complexes de la fin du XVIIIe siècle en se référant non seulement à la littérature, mais aussi et abondamment aux autres

arts, particulièrement la peinture et la musique. Pourtant, il nous faut mentionner cette étude critique qui donne beaucoup à réflichir, sur le concept — fort à la mode, ces dernières décennies — du néo-classicisme: elle souligne que le classicisme est un phénomène historiquement déterminé et voué à de promptes désagrégations, dont la survivance ne saurait être que des réminiscences. En effet, le processus qui va de la pensée unitive à l'âge des Lumières « est un phénomène irrémédiable et irréversible »; ne pas en prendre conscience même *nolens-volens* « à une philosophie du non-devenir, de la permanence, de l'éternité des essences ». Nous sommes convaincus que cet avertissement de Jacques Chouillet mériterait d'être médité aussi par les adeptes en Hongrie du néo-classicisme, voire même d'un classicisme éclairé. Le phénomène qu'il est, de nos jours, coutume de désigner comme néo-classicisme est, en effet, trop complexe pour que nous puissions procéder à sa bonne approche sur la base d'une catégorie loin d'être claire et précise.

Il est d'autant plus recommandé de nous pencher sur l'ouvrage du professeur français que, sous plusieurs rapports, il est en mesure de fournir de fructueuses inspirations à la recherche sur la pensée esthétique hongroise au XVIIIe siècle. Ainsi, il semblerait utile de procéder à une lecture nouvelle des œuvres en latin de György Szerdahelyi (1740—1808), le titulaire de la première chaire d'esthétique hongroise, fondée en 1772. Son *Aesthetica seu doctrina boni gustus ex Philosophiae Pulchri deducta . . .*, parue à Buda en 1778 et assise surtout sur les théories de Baumgarten, Hume, Batteux et Sulzer, fut bientôt vulgarisée en hongrois par un de ses disciples; sur nombre de points, elle se rattache encore aux métaphysiciens du Beau, mais une analyse en détail pourrait détceter que son auteur fut également touché par le sensualisme et même, quelque peu, par les thèses de Diderot sur les arts et métiers. Le bagage de Szerdahelyi fut, en son temps, connu à l'étranger aussi, avant tout dans l'aire linguistique allemande; en notre siècle, Benedetto Croce en a parlé avec une plus grande compréhension et admiration (in *Contributi alla Storia dell'Estetica*. Bari, 1934), que ceux qui, dans notre pays se sont penchés sur ses œuvres — il est vrai, d'un point de vue aujourd'hui en grande partie dépassé.

Nous pouvons également avancer, même si le problème exige d'être encore mieux examiné, que cette élucidation du réel sensible que Chouillet considère comme une qualité caractéristique de l'esthétique du XVIIIe siècle, a pénétré, à partir des années 1770, dans notre pensée esthétique — même si elle ne s'est point manifestée dans des systèmes parfaitement originaux; nous la retrouvons dans certaines idées de György *Bessenyei* (1747—1811), le promoteur des Lumières hongroises, de Ferenc *Verseghy* (1757—1822), un poète qui s'est aussi intéressé à l'esthétique musicale, et de Mihály *Csokonai Vitéz* (1773—1805).

Un autre problème qui promet de se révéler passionnant — il peut être posé non seulement à propos de nos lettres ! — est le réflichessement des idées esthétiques du XVIIIe siècle dans la *praxis* des écrivains éclairés. Jacques Chouillet ne pouvait aborder suffisamment ce domaine, son livre comprend cependant plusieurs digressions valables à ce sujet aussi.

Nous devons aussi louer cette vertu de Jacques Chouillet, rare chez les historiens de l'esthétique: il allie à la richesse de ses idées l'élégance de son style. Son ouvrage est, dans l'ensemble, un événement marquant des recherches sur le siècle des Lumières, devenues particulièrement animées ces dernières décennies. Ceux qui s'intéressent aux manifestations des Lumières, même si elles ne sont pas spécifiquement de l'ordre esthétique, pourront le consulter toujours à leur profit.

Dezső Baróti

Carlos Rincón: Das Theater García Lorcas

Rütten und Loening, Berlin, 1975, 451 pp.

Formando parte de la colección « Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft », editada por los profesores Werner Krauss y Walter Dietze apareció en lengua alemana la monografía de Carlos Rincón: El teatro de García Lorca. En su libro el autor estudia, en orden cronológico, las obras teatrales de García Lorca, dedicando a cada una un capítulo aparte. La monografía está precedida por un resumen bibliográfico extenso en el cual el autor examina y valora los libros sobre García Lorca — escritos desde los comienzos hasta nuestros días — sometiéndolos a

una crítica muy severa: esta parte de la obra es una verdadera brújula que nos orienta en el mar de los estudios sobre Lorca y llena un hueco porque hasta ahora apenas conocemos resúmenes informativos semejantes, elaborados con un juicio marxista.

Uno de los rasgos más esenciales de la monografía es su manera compleja de examinar y analizar su tema. Para el autor la puesta en escena de los dramas, la labor teatral, no tiene menos importancia que el análisis literario. La visión ampliamente abarcadora de Carlos Rincón encierra en sí aspectos políticos, sociales, ideológicos, etnográficos, estéticos y estilísticos. Los dramas de Lorca nunca se nos ofrecen como creaciones aisladas, sino como últimos eslabones de un largo desarrollo y se aclaran siempre sus vinculaciones con los antecedentes literarios. En la breve sinopsis que ofreceremos en adelante se podrán apreciar estos rasgos de la obra.

Ya el primer experimento teatral de Lorca — *El maleficio de la mariposa* — le ofrece al autor una oportunidad para utilizar su método complejo de análisis. En este caso factores como la influencia de la literatura extranjera y la práctica de un director teatral madrileño sirven para explicar el nacimiento de una obra lorquiana. Para contrastar el estilo y los temas de Benavente, predominantes en aquella época, estrenó Gregorio Martinez Sierra, director del Teatro Eslava, obras de carácter poético, como la versión dramática de *The Nightingale and the Rose* de Oscar Wilde y algunas piezas de Maeterlinck, alcanzando gran éxito con ellas. Sucedió precisamente en estos tiempos que el joven Lorca le leyó al director uno de sus poemas, con personajes de animales. Martinez Sierra descubrió en seguida la proximidad de este poema con las piezas mencionadas y alentó al poeta a transcribirlo en forma dramática. Así nació *El maleficio de la mariposa*. Rincón examina esta pieza de Lorca en relación estrecha con sus poemas escritos en aquel tiempo y en todos ellos encuentra los mismos pensamientos. Lo mismo en su poesía (p. ej. *Manantial*, *Ritmo de otoño*, *Invocación al laurel*) que en *El maleficio* . . . se revela la aspiración panteística de comprender e interpretar el mundo a través de sus representantes más modestos, como las plantas, el agua y los animales. En este punto señala el autor las coincidencias con Maeterlinck y Salvador Rueda.

A pesar de las esperanzas y esfuerzos de Martinez Sierra este primer experimento teatral de Lorca fracasó, después del esterno no volvieron a representarlo. El poeta pecó contra dos requisitos del drama: faltaban los caracteres y el conflicto. En este tiempo se dirigió Lorca hacia la comedia de guiñol. Este género le ofreció varias ventajas, lo puso fuera del alcance de la obligación de las costumbres teatrales petrificadas, y al mismo tiempo, para la representación se necesitaba menos dinero y menos buenos actores. De estas piezas ya no falta la tensión y en ellas aparecen elementos que reaparecerán con frecuencia en su obra posterior: la cuestión del tiempo y las aspiraciones financieras de los padres que impiden el matrimonio feliz de sus hijas.

El primer drama verdadero de García Lorca, *Mariana Pineda*, fue estrenado solamente en 1927, en Barcelona, aunque la primera versión había sido terminada ya en 1923. Rincón cita pasajes de varias cartas (Lorca, de Falla) en las cuales nos enteramos de que la causa de la demora fue el miedo de los directores, porque la relación entre le tema histórico del tirano y la dictadura de Primo de Rivera era demasiado evidente. Las decoraciones escénicas y los trajes fueron diseñados por Lorca y Salvador Dalí, y la obra fue representada — después de Barcelona en otras ciudades también — por el conjunto de Margarita Xirgu. Rincón llama la atención sobre una coincidencia interesante de ciertos elementos temáticos de *El maleficio* . . . y *Mariana Pineda*. Para que el gusano se convierta en mariposa tiene que sufrir una metamorfosis. El gusano muere y esto es el precio del nacimiento de la mariposa: « . . . la muerte me dio dos alas blancas . . . ». Es solamente entonces cuando puede comprender el mundo: « Ahora puedo comprender el lamentar del agua/y el lamentar de las estrellas. » Hacia el final del drama, antes de su muerte, también Mariana Pineda sufre una metamorfosis, *se convierte en libertad* (dice que ella *es* la Libertad). Sus palabras, entonces, son muy semejantes a las de la mariposa: « Ahora sé lo que dicen el ruiseñor y el árbol. »

Como siempre, también en el análisis de esta obra, el autor de la monografía dedica gran atención a las relaciones existentes entre el texto de Lorca y la poesía popular. Señala que Lorca, — siguiendo una tradición larga que empieza con Juan de la Cueva — entrelaza romances (uno del *Cancionero Salamantino*, publicado por Dámaso Ledesma en 1907 y otro del Duque de Lucena) en el texto de *Mariana Pineda* y estos constituyen su columna vertebral.

También en su obra siguiente, *La zapatera prodigiosa*, resucita Lorca una tradición antigua: la aparición del coro. Esto faltaba en el teatro español desde el siglo XVII. En *La zapatera prodigiosa* un grupo de personajes segundarios desempeña el papel del coro (la opinión pública, figuras del pueblo), pero, frente al uso tradicional, este coro no es protavoz del autor sino, al contrario, representa una moral anticuada, una posición retrógrada. El tema de la « malmaridada » era bien conocido en las « chansons de malmarié » francesas y la tentativa del Alcalde por seducir a la Zapatera tiene sus antecedentes en un cuento andaluz y en *El sombrero de tres picos* de Alarcón. El Zapatero hace recordar a Cristóbal (es viejo, cuenta historias a su mujer antes de dormir), también la Zapatera tiene algo de la agilidad y movilidad de los títeres, aparece incluso la figura del titiritero — todos estos factores vinculan la la comedia al teatro de guiñol de Lorca, pero al contrario aquí ya tenemos una protagonista femenina, y se planeta, por primera vez, la cuestión del honor.

Carlos Rincón no dedica menos atención al teatro breve de Lorca que al resto de su obra dramática. Examina muy detenidamente *El paseo de Buster Keaton*, *La doncella, el marinero y el estudiante* y *Quimera*. Para su mejor comprensión aclara primero las reglas genéricas de la comedia de un acto, y después cita la opinión de Lorca sobre el arte moderno, expuesta en sus conferencias de aquel tiempo. Habla también de los principios estéticos, radicalmente innovadores de la revista *Gallo*, redactada por Lorca. En esta revista aparecieron, en 1928, *La doncella . . .* y *El paseo de Buster Keaton*. Rincón establece un paralelo interesante entre *La monja gitana* y *La doncella . . .* En ésta la Doncella borda en sus ropas las letras del alfabeto mientras que su fantasía busca al hombre al cual podría querer. También la monja del romance está bordando y también aquí se alternan la realidad (el trabajo de bordar) y la fantasía (sus deseos y miedos). Según la interpretación de Rincón la parte de la pieza en la cual la Doncella habla con el Marinero y el Estudiante es solamente una imaginación suya, un monólogo interior que toma la forma de un diálogo. Para explicar *El paseo de Buster Keaton* le autor de la monografía lo compara con la película muda: « Es sieht ganz so aus, las sei der Text der Repliken die Transkription der Zwischentitel eines Stummfilmes, der Nebentext hingegen die Beschreibung des Geschehens auf der Leinwand . . . » (p. 140.). En las películas de Metro Goldwin Mayer es el rugido del león que da la señal para el comienzo, mientras que aquí en la pieza de Lorca es el canto del gallo — una alusión a la revista — que desempeña la misma función. Semejante al slapstick (el género cultivado por el actor Buster Keaton) también el protagonista de Lorca tiene en su paseo una serie de encuentros e incidentes sorprendentes que no tienen ninguna relación causal entre sí. Son completamente fortuitos y de eso viene precisamente su efecto.

En estas piezas breves aparecen rasgos surrelaistas, lo mismo que en *Así que pasen cinco años*, escrito en Nueva York en 1929. Sin embargo, Carlos Rincón, frente a ciertos críticos, no considera esta obra como esencialmente surrealista. Son interesantes las páginas en las cuales trata de deslindarla del drama surrealista y del drama absurdo. La obra parece haber adelantado con unos 25 años su época, por lo menos eso es lo que indica la fecha de su primer estreno: 1954. Alrededor de este año se estrenaron también las primeras piezas de Ionesco, Beckett y Adamov. Según Rincón *Así que pasen . . .* es un « misterio profano ». Tiene del misterio el elemento alegórico, lo que implica que renuncia de antemano a la ilusión de la imitación, y esta concepción tiene su consecuencia para el modo de crear sus personajes, que no son personajes verdaderos, no son autónomos. En la novela de Proust el descubrimiento del tiempo interior fue acompañado de un pluralismo sicológico, a cada parcela del tiempo correspondía una parcela del yo. El yo actual no era idéntico al yo de tiempos pasados. En el caso de Lorca no es así, afirma Rincón. Sus personajes, como los de los misterios, tienen dos facetas, son personajes concretos, por una parte, y personificaciones de abstracciones, por la otra. Pero no son personificaciones de distintos aspectos de su propia vida moral sino « posibilidades de existencia en el tiempo » (p. 190.).

Entre los capítulos de la monografía, dedicados a sendas obras teatreles, encontramos uno que tiene un tema distinto, la actividad de Lorca como director teatral. En Francia este trabajo fue vinculado al nombre de Copeau, en Rusia al de Stanislavski, y en España a los de Adrian Gual, Gregorio Martinez Sierra, Cipriano Rivas Cherif y Federico García Lorca. Cuando en 1931 se declaró la República las Cortes votaron el apoyo financiero para el conjunto de Lorca, la Barraca. Este fue en España el primer

conjunto teatral subvencionado por el estado. Después de hablar de varios aspectos materiales, técnicos etc., Rincón expone los principios teoréticos de Lorca, referentes a la dirección teatral. El propio poeta declaró en una ocasión: « El santo oficio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía. » ¿Qué quiere significar esto? En el caso de la misa el « público » participa perfectamente en la ceremonia del sacrificio, es decir, en la « representación ». La aspiración de Lorca es realizar la unidad completa entre la actuación de los actores y el público, uniendo ambas partes como las une la ceremonia ritual de la misa.

Al analizar los dramas de temática campesina Rincón llama la atención sobre la relación estrecha — ya advertida por Rafael Alberti — entre estos y el *Romancero gitano*. La combinación de elementos líricos y dramáticos — ya presentes en los romances — es uno de los rasgos esenciales de *Bodas de sangre*. Este drama, al mismo tiempo, es una realización de la teoría del duende, según la cual el dolor y la sangre son elementos integrantes importantes del arte. Un tercer factor destacado entre los motivos es la situación social del campesinado, agravada por el fracaso de la reforma agraria de la segunda república. Lorca, con sus dramas rurales se aproximó al teatro del Siglo de oro, cultivando el drama nacional en una época cuando esto casi desaparecía del teatro. En los siglos posteriores a Lope de Vega el problema del honor se convirtió en un problema de celos. Lorca rompe con este uso, en sus dramas los celos no tienen papel decisivo. Otro aspecto en el cual Lorca se acerca al teatro clásico español, y sobre todo a Lope de Vega, es su modo de crear los personajes. Los personajes de *Bodas de sangre*, que en su mayoría no tienen nombres propios, son muy cercanos a los personajes de Lope, vistos por Lorca: « En Calderón los símbolos son siempre eso: símbolos. La tierra, el fuego, el aire, el agua. El poeta no los humaniza, sino que se vale de ellos en su pura condición de elementos. Lope, no. En Lope... los símbolos se vuelven figuras de carne y hueso. Y el amor más divino se hace humano. » Lope hace « autos de sangre, hace comedias de hombres, y llega a ser tan dramático tratando símbolos que cada símbolo es una persona viva ». En *Bodas de sangre* los personajes son figuras de carne y hueso, y tampoco sus problemas y conflictos son abstractos y metafísicos sino sociales y humanos. También en esto se parecen a los personajes de Lope de Vega.

Tratando *Yerma* la monografía menciona de nuevo los antecedentes dentro de la obra lorquiana, como p. ej. el tema de la esterilidad en la *Canción del naranjo seco* y descubre también aquí ciertas huellas de Maeterlinck. En esta tragedia, según la explicación de Rincón, uno de los problemas sociales planteados es la transición al modo de producción capitalista en el sector agrario. Juan compra ovejas para venderlos después junto con otros productos, con el fin de reunir dinero y acumular cierto capital. Frente a él la pobreza para Yerma significa no tener hijos, ella representa la mentalidad de la familia patriarcal, característica para un régimen social en el cual predominaba el intercambio de productos naturales.

Los conflictos relacionados con el desarrollo capitalista aparecen también en otra pieza de García Lorca, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, pero, esta vez, en ambiente urbano. El Tío, « pusilánime para los negocios », representa aquella parte de la pequeña burguesía que no puede adaptarse al ritmo acelerado del desarrollo, dictado por la industrialización y la formación de la nueva sociedad capitalista. El destino común de estos pequeños burgueses es la ruina, según lo muestran la familia de las Solteronas y la de Rosita. El invernadero, lugar preferido del Tío, simboliza el aislamiento voluntario y artificial de esta clase social. Su preferencia por lo cursi es una de las manifestaciones de su gusto y mentalidad deformadas. El drama, además de un cuadro social es, desde luego, también la representación de una tragedia individual. Pero esta tragedia personal, individual, tampoco deja de tener su transcendencia social: la suerte de doña Rosita es típica. Según el testimonio de varias obras sociográficas gran parte de las muchachas granadinas estaba condenada a quedar sin marido. La causa de este fenómeno era el modo de educación obsoleto, el encierro exagerado de las solteras. En este respeto son muy interesantes las observaciones de Ángel Ganivet y los datos del *Libro de Granada*, sobre los cuales Rincón llama la atención.

Como en todos los casos, también al examinar *La casa de Bernarda Alba* habla la monografía del estreno de la obra — aplazado, esta vez, por la guerra civil hasta 1945 — y de las experiencias personales del poeta — ciertos recuerdos de la adolescencia — que suministraron el núcleo del argumento. Al tiempo de escribir el drama Lorca ya estaba convencido de que sin elevación económica no hay elevación cultural, la persona que pasa

hambre no puede dedicarse a contemplaciones sublimes. Por eso en esta obra se propone luchar contra el orden social establecido. Descontando *La zapatera prodigiosa* este es su único drama donde la rebelión estalla *desde dentro* (Adela, María Josefa). El nombre Alba es una alusión simbólica a la España histórica y feudal. Este régimen antiguo es representado por la figura tiránica de Bernarda, miembro de la burguesía rural. Ella es defensora del mundo antiguo; su objetivo — y al mismo tiempo su arma — es el *encerramiento:* « Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. » Frente a ella los segadores — obreros, representantes del mundo nuevo — incitan con sus canciones precisamente a lo contrario:

« Abrir puertas y ventanas
los que vivís en el pueblo. »

Adela, a pesar de que al final debe morir, triunfa, le arrebata a su madre el bastón — el cetro, símbolo del poder — y lo parte en dos. En ningún otro drama de García Lorca es tan evidente la mentalidad revolucionaria y tan marcada la lucha entre lo viejo y lo nuevo.

La monografía de Carlos Rincón es un trabajo muy serio, profundo e interesante. La riqueza de sus materiales, la amplitud de su visión y la penetración de sus análisis la convierten en una obra indispensable para los estudiosos del drama lorquiano.

Attila Csép

Книга о русско-венгерских, русско-украинских литературных связях

János Váradi-Sternberg: Utak, találkozások, emberek. Írások az orosz—magyar és ukrán—magyar kapcsolatokról, Kárpátia Könyvkiadó — Gondolat Könyvkiadó, 1974, 318 pp.

Над раскрытием русско—венгерских русско—украинских литературных, культурных, научных связей работает целый ряд венгерских и советских исследователей: и литературоведы, и лингвисты, и историки. Из многочисленных работ на эту тему следует отметить прежде всего совместное издание Института истории литературы Академии Наук ВНР и Института мировой литературы им. А. М. Горького Академии наук СССР.[1]

Очень многое уже освещено, но немало еще нераскрытых проблем, без основательного изучения которых невозможно пока обобщить отдельные результаты, нарисовать целостную картину истории культурных взаимосвязей этих народов. А это было бы весьма важно и для более широкого типологического сопоставления (контактные связи и типологические соответствия или различия, как известно, не могут быть расмотрены изолированно друг от друга).

Книга профессора истории Ужгородского университета Яноша Варади-Штернберга содержит много интересных наблюдений, новых материалов и выводов, расширяющих сложившиеся до сих пор представления о русско—венгерских, русско—украинских литературных связях. Книге предшествовали многочисленные статьи ученого, напечатанные в венгерских и советских научных журналах, а также сборник его статей «Пути и встречи,»[2] дополненным изданием которого является рецензируемый труд.

Уже заглавие указывает на то, что перед нами не единая монография, а сборник статей на разные темы. Часть работ посвящена важным, значительным событиям истории культурных взаимосвязей наших народов, часть же «эпизодам», но всегда ярким, содержательным. Книга состоит из четырех частей. В первой («Вести, путешествия, студенты») автор, между прочим, дает представление о воспоминаниях русских и украинских путешественников о Пеште и Буде (от XV до XIX веков), об откликах русских газет XVIII века на освободительную борьбу под руководством Ракоци. В разделе «Писатели, поэты, произведения» он занимается венгерскими связями Герцена, Толстого, русскими изданиями произведений венгерских поэтов и писателей, например Петефи, Й. Этвеша, И. Мадача, М. Йокаи, отношением русской цензуры к их произведениям. В этом же разделе помещены статьи о первом сборнике венгерских народных песен на украинском языке, о работе Ивана Франко «Угорська национальна зага». В третьей части («Ученые») освещаются некоторые моменты русско—венгерских научных связей, например, «Венгерское Просвещение XVIII века и Санкт-Петербургская Академия Наук», «Путевые записки Оскара Ашбота» (возникшие в 1882 г., когда крупный венгерский

славист совершил путешествие по России) и т. д. Наконец, четвертая часть («Революционные связи») содержит важные, отчасти новые материалы о переписке, личных встречах руководителей венгерского и русского рабочего движения. Сборник заканчивается статьей «Ленин и современная венгерская история».

Янош Варади-Штернберг обладает широким знанием материала, он изучил огромное количество документов в венгерских и советских архивах. Созданию некоторых статей предшествовала настоящая «следовательская» работа, так, например, путевые записи Ашбота удалось найти только после долгих розысков, среди семейных бумаг потомков ученого. Автор, разумеется, опирается на работы советских и венгерских ученых, но в то же время добавляет немало нового к уже известным фактам, выводам. Так, например, он первым публикует текст некоторых русских цензурных докладов о Петефи и Йокаи, устанавливает, какими русскими авторами были созданы стихотворения, подписанные именем Петефи (вопрос, давно занимающий венгерских исследователей). Много нового и интересного также в разделе «Революционные связи»: исследователь, например, обращает внимание венгерского читателя на Екатерину Бартеньеву, с именем которой были связаны, пожалуй, самые ранние контакты между русскими и венгерскими социал-демократами. Заслуживает интереса и статья о венгерском участнике Парижской Коммуны, Лео Франкеле, особенно страницы, раскрывающие его знакомство с Елизаветой Дмитриевой, последовательницей идей Чернышевского.

Часть статей носит полемический характер: автор во многих случаях проверенными фактами опровергает некоторые ходячие в научной литературе, но ни на чем не обоснованные «легенды». Он призывает к осторожности тех, кто без убедительных доказательств считает, что Некрасов был знаком с некоторыми стихотворениями Петефи, старается проследить, каким образом, через посредничество каких лиц мог бы Некрасов вообще познакомиться с этими стихотворениями. Несмотря на то, что проблема и у Варади—Штернберга остается открытой, такая постановка вопроса кажется вполне обоснованной. Продолжая мысли венгерского ученого Адама Фейера, Варади-Штернберг выдвигает новую гипотезу относительно того, через чье посредничество познакомился Лев Толстой с произведением венгерского писателя И. Темеркени о назаренах.

Как каждая полемическая книга, работа Яноша Варади-Штернберга заставляет продолжать полемику и с *его* некоторыми утверждениями, или требовать — как это вполне правильно делает сам автор — дальнейшего, более убедительного доказательства некоторых предположений. Так, например, не исключено, что М. Л. Михайлов перевел не только те стихотворения Петефи, которые нам известны, но было бы интересно подтвердить эту гипотезу данными. Варади прав, когда отмечает, что в первой основательной русской статье о Петефи (С. П-ов: Александр Петефи, венгерский поэт, Русское слово 1861, № 3,1—20.) напечатан первый русский перевод стихотворения Петефи «Одна мысль беспокоит меня», но надо было бы здесь добавить, что речь идет о переводе *в прозе* и что в нем отсутствуют самые важные, посвященные «мировой свободе» строки.

В некоторых случаях автор противопоставляет противоречащие друг другу выводы исследователей, что безусловно способствует выявлению истины. Но при этом иногда он считает открытыми и такие проблемы, которые уже получили окончательное объяснение. Например, мы можем считать опровергнутой точку зрения, по которой источником рассказа Йокаи «Az úrnő» («Императрица») послужили работы Герцена о Екатерине II, так как в научной литературе уже несколько лет назад было доказано сопоставлением текстов, что источником для Йокаи послужил многотомный труд М. Крузенштольпе об истории русского двора.

Одно из главных достоинств любого научного труда — это способность заставлять дальше думать о поставленных в данной работе проблемах. Сборник Яноша Варади—Штернберга обогащает изучение русско—венгерских, русско—украинских связей не только ценными новыми материалами и наблюдениями, но и полемической направленностью, вызывающей на пересмотрение установившихся в литературе выводов. Книга безусловно является важным шагом к столь желаемому синтезу.

Жужанна Зельдхейи—Деак

[1] *Венгерско—русские литературные связи*, *Наука*, М. 1964, редколлегия: И. И. Анисимов, И. Шетер, Н. И. Балашев, Г.Г. Кемень, О. К. Россиянов) Обзор об изучении русско-венгерских литературных связей см. в книге: А. Григорьев, *Русская литература в зарубежном литературоведении*, *Наука*, М. 1977, стр. 257—261.

[2] Váradi-Sternberg, J. *Utak és találkozások* (Tanulmányok az orosz—ukrán—magyar kapcsolatok történetéből), Kárpátia Könyvkiadó, Uzshorod, 1971.

INDEX

Király, I.: Endre Ady 221
Sziklay, L.: Ady et nos voisins 243
Baróti, D.: De l'Ér à l'Océan 261
Keresztury, D.: Ady in der Welt 283
Tolnai, G.: Le « troubadour » des confins hongrois 289
Mádl, A.: Der deutsche antifaschistische historische Roman 309
Pándi, P.: Über einige Fragen der neuen ungarischen Literatur 327

CHRONICA

Ady und Gorki (Lengyel, B.) — 30 Jahre ungarische Ästhetik (Szerdahelyi, I.) — Die Ironie als Wertstruktur (Veres, A.) — Grenzen der Lyrik in der skaldischen Dichtung (Balogh, N. A.) — Tendances et situation de la littérature comparée en RFA (Kaiser, G. R.). 337

BIBLIOGRAPHIA

Béla G. Németh: Existenzkampf und Nationalität (Sőtér, I.) — Studies in 18th Century Literature (Wéber, A.) — Jean Ehrard: Le XVIIIe siècle. I. 1720—1750. Littérature Française IX. (Baróti, D.) — Jacques Chouillet: L'Esthétique des Lumières (Baróti, D.) — Carlos Rincón: Das Theater García Lorcas (Csép, A.) — Книга о русско-венгерских, русско-украинских литературных связях (Зельдхейи, Ж). 403

Printed in Hungary

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Botyánszky Pál
A kézirat nyomdába érkezett: 1977. XII. 15. — Terjedelem: 17,5 (A/5) ív

78.5286 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

LES LUMIÈRES EN HONGRIE, EN EUROPE CENTRALE ET EN EUROPE ORIENTALE

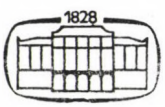
(Actes du Troisième Colloque de Mátrafüred 28 Septembre — 2 Octobre 1975)

Herausgeben von B. KÖPECZI, E. BENE, I. KOVÁCS

Forscher auf dem Gebiet des 18. Jahrhunderts hielten im Oktober 1975 ihr nun schon drittes Treffen in Mátrafüred (Ungarn) ab. Zur Diskussion kamen drei Hauptthemen. Die erste thematische Gruppe betraf das *System des aufgeklärten Absolutismus und die Ideologie der Aufklärung.* Aufgrund der Eröffnungsreferate von A. Soboul (Paris), G. Klingenstein (Wien) und D. Kosáry (Budapest) wurden die verschiedenen Typen der aufgeklärten absolutistischen Systeme, die Fragen ihrer gesellschaftlichen Grundlagen und die Zusammenhänge mit den sog. zweiten Leibeigenschaften besprochen. Die zweite Thematik umfaßte die *Literatur und Kunst der Aufklärungszeit in ihren Stilrichtungen.* Die Diskussion – die auch hier viel interessante Erkenntnisse brachte – wurde von J. Ehrard (Clermont-Ferrand) und Anna Zádor (Budapest) eingeleitet. Das dritte Hauptthema war das *Verhältnis zwischen Kultur und Publikum.* Das referat führten R. Bauer (München) und K. Benda (Budapest) ab. Das Thema wurde von der soziologischen Seite her untersucht und zwar nach den modernsten Gesichtspunkten.

In französischer Sprache – Etwa 420 Seite – Zahlreiche Abbildungen – – 17 × 25 cm – Ganzleinen

ISBN 963 05 1323 4



AKADÉMIAI KIADÓ

Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften

BUDAPEST

Die *Acta Litteraria*, eine Zeitschrift der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, bringen Abhandlungen in deutscher, französischer, englischer, italienischer oder russischer Sprache aus dem Gebiet der ungarischen und europäischen Literaturgeschichte, über wechselseitige Beziehungen zwischen der ungarischen und europäischen Literatur im Mittelalter, während des Humanismus, der Reformation, Aufklärung usw., über Weltgeltung und Weltwirkung ungarischer Schriftsteller und Dichter, über die Problematik moderner literarhistorischer Methoden. Sie publizieren außerdem Forschungsberichte und Buchbesprechungen.

Die *Acta Litteraria* erscheinen jährlich in einem Band von etwa 400—500 Seiten.

Die zur Veröffentlichung bestimmten Manuskripte sind an folgende Adresse zu senden:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

An die gleiche Anschrift is jede für die Schriftleitung und den Verlag bestimmte Korrespondenz zu richten. Abonnementspreis pro Band: $ 36.00.

Bestellbar bei »Kultúra« Außenhandelsunternehmen (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) oder seinen Auslandsvertretungen.

The *Acta Litteraria*, sponsored by the Hungarian Academy of Sciences, publish papers in English, German, French, Russian or Italian, dealing with problems in Hungarian and European history of literature. Within the general scheme of the periodical, stress is laid on the relation between Hungarian literature and the literatures of other European countries in the past (during the Middle Ages, Humanisms, 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.

Subscription: $ 36.000 a volume.

Orders may be placed with "Kultúra" Foreign Trading Company (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) or its representatives abroad.

Журнал Академии Наук Венгрии по истории литературы «*Acta Litteraria*» публикует научные трактаты из области истории венгерской и европейской литературы, об их взаимных отношениях в различных этапах истории (как средневековье, гуманизм, реформация, просвещение), о мировом значении деятелей венгерской литературы, о проблематике современной методологии истории литературы и т. д. на русском, немецком, французском, английском или итальянском языках. В журнале публикуются также доклады о работе венгерских литературоведов и рецензии книг.

«*Acta Litteraria*» выходят ежегодно в томе объемом 30 печатных листов.

Предназначенные для публикации рукописи следует направлять по адресу:

Acta Litteraria
Budapest 502, Postafiók 24.

По этому же адресу направлять всякую корреспонденцию для редакции и авминистрации. Подписания цена — $ 36.00 за том.

Заказы принимает предприятие по внешней торговле »Kultúra« (1389 Budapest 62, P. O. B. 149) или его заграничные представительства и уполномоченные.

Reviews of the Hungarian Academy of Sciences are obtainable at the following addresses:

AUSTRALIA
C.B.D. LIBRARY AND SUBSCRIPTION SERVICE, Box 4886, G.P.O., *Sydney N.S.W. 2001*
COSMOS BOOKSHOP, 135 Ackland Street, *St. Kilda (Melbourne), Victoria 3182*

AUSTRIA
GLOBUS, Höchstädtplatz 3, *1200 Wien XX*

BELGIUM
OFFICE INTERNATIONAL DE LIBRAIRIE, 30 Avenue Marnix, *1050 Bruxelles*
LIBRAIRIE DU MONDE ENTIER, 162 Rue du Midi, *1000 Bruxelles*

BULGARIA
HEMUS, Bulvar Ruszki 6, *Sofia*

CANADA
PANNONIA BOOKS, P.O. Box 1017, Postal Station "B", *Toronto, Ontario M5T 2T8*

CHINA
CNPICOR, Periodical Department, P.O. Box 50, *Peking*

CZECHOSLOVAKIA
MAD'ARSKÁ KULTURA, Národní třida 22, *115 66 Praha*
PNS DOVOZ TISKU, Vinohradská 46, *Praha 2*
PNS DOVOZ TLAČE, *Bratislava 2*

DENMARK
EJNAR MUNKSGAARD, Norregade 6, *1165 Copenhagen*

FINLAND
AKATEEMINEN KIRJAKAUPPA, P.O. Box 128, *SF-00101 Helsinki 10*

FRANCE
EUROPERIODIQUES S. A., 31 Avenue de Versailles, *78170 La Celle St.- Cloud*
LIBRAIRIE LAVOISIER, 11 rue Lavoisier, *75008 Paris*
OFFICE INTERNATIONAL DE DOCUMENTATION ET LIBRAIRIE, 38 rue Gay-Lussac, *75240 Paris Cedex 05*

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC
HAUS DER UNGARISCHEN KULTUR, Karl-Liebknecht-Strasse 9, *DDR-102 Berlin*
DEUTSCHE POST, ZEITUNGSVERTRIEBSAMT, Strasse der Pariser Kommüne 3—4, *DDR-104 Berlin*

GERMAN FEDERAL REPUBLIC
KUNST UND WISSEN ERICH BIEBER, Postfach 46, *7000 Stuttgart 1*

GREAT BRITAIN
BLACKWELL'S PERIODICALS DIVISION, Hythe Bridge Street, *Oxford OX1 2ET*
BUMPUS, HALDANE AND MAXWELL LTD., Cowper Works, *Olney, Bucks MK46 4BN*
COLLET'S HOLDINGS LTD., Denington Estate, *Wellingborough, Northants NN8 2QT*
WM. DAWSON AND SONS LTD., Cannon House, *Folkestone, Kent CT19 5EE*
H. K. LEWIS AND CO., 146 Gower Street, *London WC1E 6BS*

GREECE
KOSTARAKIS BROTHERS, International Booksellers, 2 Hippokratous Street, *Athens-143*

HOLLAND
MEULENHOFF-BRUNA B.V., Beulingstraat 2, *Amsterdam*
MARTINUS NIJHOFF B.V., Lange Voorhout 9—11, *Den Haag*
SWETS SUBSCRIPTION SERVICE, 347b Heereweg, *Lisse*

INDIA
ALLIED PUBLISHING PRIVATE LTD., 13/14 Asaf Ali Road, *New Delhi 110001*
150 B-6 Mount Road, *Madras 600002*
INTERNATIONAL BOOK HOUSE PVT. LTD., Madame Cama Road, *Bombay 400039*
THE STATE TRADING CORPORATION OF INDIA LTD., Books Import Division, Chandralok, 36 Janpath, *New Delhi 110001*

ITALY
EUGENIO CARLUCCI, P.O. Box 252, *70100 Bari*
INTERSCIENTIA, Via Mazzé 28, *10149 Torino*
LIBRERIA COMMISSIONARIA SANSONI, Via Lamarmora 45, *50121 Firenze*
SANTO VANASIA, Via M. Macchi 58, *20124 Milano*
D. E. A., Via Lima 28, *00198 Roma*

JAPAN
KINOKUNIYA BOOK-STORE CO. LTD., 17-7 Shinjuku-ku 3 chome, Shinjuku-ku, *Tokyo 160-91*
MARUZEN COMPANY LTD., Book Department, P.O. Box 5056 Tokyo International, *Tokyo 100-31*
NAUKA LTD., IMPORT DEPARTMENT, 2-30-19 Minami Ikebukuro, Toshima-ku, *Tokyo 171*

KOREA
CHULPANMUL, *Phenjan*

NORWAY
TANUM-CAMMERMEYER, Karl Johansgatan 41—43, *1000 Oslo*

POLAND
WĘGIERSKI INSTYTUT KULTURY, Marszałkowska 80, *Warszawa*
CKP I W ul. Towarowa 28 *00-958 Warsaw*

ROUMANIA
D. E. P., *Bucureşti*
ROMLIBRI, Str. Biserica Amzei 7, *Bucureşti*

SOVIET UNION
SOJUZPETCHATJ — IMPORT, *Moscow*
and the post offices in each town
MEZHDUNARODNAYA KNIGA, *Moscow G-200*

SPAIN
DIAZ DE SANTOS, Lagasca 95, *Madrid 3*

SWEDEN
ALMQVIST AND WIKSELL, Gamla Brogatan 26, *101 20 Stockholm*
GUMPERTS UNIVERSITETSBOKHANDEL AB, Box 346, *401 25 Göteborg 1*

SWITZERLAND
KARGER LIBRI AG, Petersgraben 41, *4011 Basel*

USA
EBSCO SUBSCRIPTION SERVICES, P.O. Box 1943, *Birmingham, Alabama 35201*
F. W. FAXON COMPANY, INC., 15 Southwest Park, *Westwood, Mass, 02090*
THE MOORE-COTTRELL SUBSCRIPTION AGENCIES, *North Cohocton, N. Y. 14868*
READ-MORE PUBLICATIONS, INC., 140 Cedar Street, *New York, N. Y. 10006*
STECHERT-MACMILLAN, INC., 7250 Westfield Avenue, *Pennsauken N. J. 08110*

VIETNAM
XUNHASABA, 32, Hai Ba Trung, *Hanoi*

YUGOSLAVIA
JUGOSLAVENSKA KNJIGA, Terazije 27, *Beograd*
FORUM, Vojvode Mišiča 1, *21000 Novi Sad*

25. V. 1978 HU ISSN 0567—7661 Index: 26.019